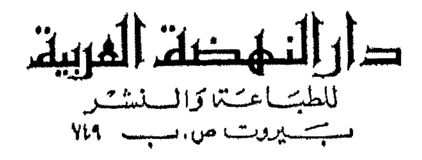
الدكتور عبد القادر القط

مِنْ فنونِ الأدبْ

المسرحيّة

١٩٧٨



دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص. ب ٧٤٩



مِن فنون الأدب

المسـرحيّة



الدكتور عبد القادر القط

مِنْ فنون الأدب

المسرحيّة

1978

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص. ب ٧٤٩



مقدمة

ينظر كثير من الناس إلى المسرحية على أنها عمل أدبي مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح ، كما تقرأ الرواية أو يقرأ ديوان من الشعر . والحق أن النص المسرحي ، مهما تبلغ قيمته الأدبية - لا يمكن أن يكشف للقارىء عن كل قيمه ومعانيه ورموزه إلا إذا ربط القارىء بينه وبين المسرح ، فجسم شخصياتها وتخيل حركاتها وإشاراتها وأسلوب حديثها ، ووقف عند الإرشادات المسرحية التي يقدم بها الكاتب فصوله أو يشير بها إلى حركة الأشخاص أو طبيعة انفعالاتهم ، ليستعين بها على ما يهمله النص المسرحي من حقائق اعتماداً على ظهورها في الأداء والإخراج

وكثيراً ما يتجاوز القارىء وصف المؤلف للمشهد المسرحي ويقبل على قراءة النص وحده فيفوته الإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات على خشبة المسرح بما يمكن أن يوحي به من طبيعة العصر أو المكان أو الحديث أو الشخصية ، كما يعجز عن تخيل دخول الشخصيات وخروجها وحركتها على المسرح وكلها عناصر لا تجرى في المسرحية عرضاً ، بل يرسمها المؤلف عن قصد لينقل إلى المشاهد صورة كاملة لشخصيات المسرحية وأحداثها وبنائها الفني .

والحق أن قراءة المسرحية تتطلب من القارىء جهدا ودراية لا تطلبها قراءة نص أدبي مستقل لأنها تستلزم معرفة بطبيعة المسرح والأداء والاخراج المسرحي ، ومزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة والحركة الحية والجملة المنطوقة ، كما تفرض على القارىء التفاتاً إلى إرشادات مسرحية تبدو صغيرة أو « تافهة » ولكن

المؤلف يعتمد عليها اعتماداً كبيراً كمفاتيح للشخصيات أو المواقف، أو كإشارات لما يمكن أن يقع من أحداث . وقد لا يلتفت القارىء مثلا إلى توجيه مسرحي بأن هناك « لحظة صمت » فتفوته إحدى الدلالات الهامة في الموقف أو الشخصية. فلحظة الصمت هذه – عند المؤلف – جزء من الحوار ومن البناء المسرحي يستغنى بها أحياناً عن كثير من الحديث والحركة .

والحوار المسرحي كثيراً ما يتضمن إشارات ورموزاً يترك المؤلف تأويلها للممثل والمخرج ، وهي تقتضي من القارىء أن يقوم ببعض ما يقومان به من تأويل وهو يقرأ المسرحية . فلو أنه صادف مثلا في إحدى المسرحيات أميرة غير قويمة الخلق تستعرض مع زوجها بعض الشباب من الجنود وسمعها تقول مثلا « هؤلاء هم شباب الدولة وعدتها ولا بد أن نحتضنهم ! » فانه لا ينبغي أن يفوته ما يقدمه المؤلف من مفتاح لسلوك تلك الأميرة في قوله « نحتضنهم » وأن يقرن معناها المجازي المألوف إلى معناها المادي الذي يتضح على المسرح من الطريقة التي تنطق بها الممثلة هذه العبارة .

وارتباط النص المسرحي بالمسرح ارتباط قديم قام منذ أن نشأ هذا الشكل الأدبي عند الإغريق . فلم يكن أحد يكتب مسرحية للقراءة ، بل كان الهدف الأول للمؤلف أن يرى أحداثه وشخصياته وحواره وبناءه الفني وقد استحال إلى مشاهد مجسمة حية امام الآلاف من الجمهور . وقد أثر ذلك في طبيعة التأليف المسرحي حينذاك لخضوعه طبيعة المسرح الاغريقي وإمكاناته ، إذ كانت المسرحية تعرض أمام عدد يتجاوز العشرين ألفاً في مسرح مكشوف وعلى « خشبة » مسرحية ذات عمق قليل . وكان الممثلون يلبسون ملابس تثقل حركتهم ويرتدون أحذية عالية وأقنعة تخفي وجوههم . لذلك كان على المؤلف أن يستخدم حواراً بلاغياً وجملا ذات إيقاع عال تتيح للمثل أن يسمع هذا الحشد الكبير ، كما كان عليه أن يتجنب الحوار الذي يقتضى « تلويناً » كثيراً في النبرات أو حركات كثيرة على المسرح أو تعبيراً بالوجه والاشارة .

وقد ظلت ضرورات المسرح وإمكاناته تتحكم في التأليف المسرحي على مر العصور وإن ظهرت من حين إلى آخر مواهب كبيرة تتمرد على تلك الضرورات فتجبر القائمين على امر المسرح بابتكار أساليب جديدة في التمثيل والإخراج . ومع ذلك تظل تلك المواهب مقيدة إلى حد كبير بالامكانات العامة للمسرح معتمدة في تأليفها على ما تقدره من تاويل للنص عن طريق الأداء والاخراج .

وقد مر التأليف المسرحي بأطوار فنية كثيرة تمثل المذاهب الأدبية السائدة في كل عصر من كلاسيكية ، إلى كلاسيكية جديدة ورومانسية وواقعية ورمزية وغير ذلك من مذاهب فرعية أخرى . ولكنها على اختلاف تلك المذاهب ظلت - حتى أواثل هذا القرن - محافظة على مبادىء فنية عامة يستخلصها الدارس من استقراء الأعمال المسرحية الكبيرة . وسنحاول أن نتحدث بإيجاز عن تلك المبادىء العامة ثم نعقب الدراسة النظرية ، بدراسة تطبيقية على بعض المسرحيات التقليدية . ثم نعرض بعد ذلك لما طرأ من تجديد على التأليف المسرحي خرج المؤلفون معه على كثير من تلك المبادىء مستجيبين لطبيعة المسرح من ناحية ولتأثر التأليف المسرحي بنظريات خاصة في الأدب والفن من ناحية أخرى .



المسرحيّة



عناصر المسرحية

العمل الأدبي كيان متكامل الجوانب لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض، والشكل والمضمون في العمل الأدبي متداخلان تداخلا تاما بحيث يصعب الفصل بينهما أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر . ومع ذلك نستطيع ـ لضرورة الدراسة ـ أن نتحدث عن تلك العناصر واحداً واحداً على أن نتذكر دائماً أن ما نتحدث عنه يتصل دائماً بمقومات أخرى من العمل الأدبي ويتفاعل معها مؤثراً فيها ومتأثراً بها .

ولعل أول ما نلاحظه على المسرحية كـ «شكل» أدبي أنها تقوم على الحوار. فليس هناك مؤلف أو « راوٍ » يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض كما نشاهد في الرواية مثلا ، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها .

على أنه مهما تكن وجوه الخلاف بين المسرحية وغيرها من الفنون «القصصية» فإنها كغيرها من تلك الفنون ـ تعتمد في المقام الأول على قصة أو « حادث » يعرض علينا من خلال الحوار . وعلى ذلك يمكن أن نعد القصة أو الحادث أو الموضوع العنصر الأول من عناصر العمل المسرحي .

« والحادث » مع ذلك لا يمكن أن يكون شيئاً مجرداً ، بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة لسلوك الإنساني النفسي والاجتماعي وعلاقاته

مع بيئته ومجتمعه . لذلك لا بد أن تكون في المسرحية - بالطبع - شخصيات تحدث - أو يحدث لها - هذا الحدث وبهذا يمكن أن نعد الشخصية العنصر الثاني من عناصر المسرحية .

ومن خلال لقاء تلك الشخصيات وعلاقاتها ومعايشتها للحدث المسرحي ينشأ صراع ما بين بعض تلك الشخصيات يميز الحدث المسرحي عن أحداث الحياة بما فيه من توتر ودلالات ويضفى على الشخصيات وجوداً مسرحياً متميزاً عن مثيلاتها في الحياة الواقعية . والصراع إذن عنصر آخر من عناصر العمل المسرحي .

ومن خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع - في صورة حوار - يتم للمسرحية ما يمكن أن نسمّيه بالبناء الفني للمسرحية ، ونعني به التحام هذه العناصر في عمل متكامل يبدأ بعرض للأحداث ، والشخصيات عرضاً عاماً ثم يتتبع تطورها ومصائرها حتى تبلغ النهاية التي يرى المؤلف أنه تضع خاتمة لهذا البناء

والحدث المسرحي - كأي عمل فني - يقوم في أساسه على الاختيار والعزل . ونعني بالاختيار أن يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحي ، وما يقدر أنه يمكن أن يثير اهتمام المشاهد وينقل إليه من المعاني والأفكار ما يود الكاتب أن يعرضه في ذلك الإطار الفني . فإذا اختار الكاتب جانباً من جوانب الحدث الواقعي ، عمد إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار : والتي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة او ظلت ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتداخل في الواقع .

والحق أن الاختيار والعزل أساسيان - كما قلنا - لكل عمل فني . فليس الهدف من الإبداع الفني مجرد محاكاة الواقع أو نقل صورة كاملة له ، وإلا

كانت رؤية الواقع أكثر جدوى من الفن وكان رصد الأصل أكبر فائدة من رؤية صورته . فالفنان ينفعل بالحياة انفعالاً خاصاً ويرى الواقع رؤية متميزة تكتشف فيه « دلالات » خاصة يود أن يعبر عنها وأن ينقلها إلى من يتلقى فنه . وهذه الدلالات لا يمكن أن تتكشف إذا ظل الحدث مختلطاً بغيره من أحداث الحياة اليومية ، وإذا ظلت أجزاؤه متناثرة في إطار الزمان والمكان كما يحدث في الواقع . فنحن قلما نشاهد في واقع الحياة حدثاً يقع بهذا الترتيب الزمني والمكاني الذي نشاهده في المسرحية لان الحدث الواقعي قد يستغرق أمداً طويلاً على فترات متقطعة وقد يقع في أماكن مختلفة ، وقل أن يتم بهذا التسلسل المنطقي الذي يتم به في المسرحية .

لذلك يعمد المؤلف المسرحي إلى عزل الحدث عما لا يناسبه من أحداث ووقائع كما قلنا وينظر إليه من زاوية خاصة تلقى عليه من الأضواء ما يؤكد تلك الدلالات والمعاني التي يقصد إليها المؤلف ونحن نمارس هذا الأسلوب من الاختيار والعزل في « أبسط » نشاط فني يعتقد أنه يقوم على المحاكاة التامة للواقع ونعني به التصوير « الفوتغرافي » . والحق أن النقل « الفوتغرافي » قد أصبح تعبيراً عن النقل الكامل الأمين للواقع بكل دقائقه وتفصيلاته دون أي تصرف من الناقل . ومع ذلك فلو تدبرنا ما يحدث حين يلتقط المرء صورة فوتوغرافية لأدركنا أنه يمارس ــ على اختلاف كبير في الدرجة ــ ما يمارسه الفنان من اختيار وعزل في عملية الإبداع الفني . ونحن لا نعني هنا بالطبع تلك المستويات العالية من التصوير الفوتغرافي التي يصبح فيها المصور فناناً حقيقياً يبث في صوره من معاني الخلق والإبداع ما نراه في الأعمال الفنية الكبيرة ، وإنما نقصد الصورة اليومية « البسيطة » التي يلتقطها المرء مثلا لصديق في حديقة أو حقل أو شارع أو غير ذلك لتكون مجرد ذكرى أو تسجيل للحظة من اللحظات . فهو قبل أن يلتقط تلك الصورة ــ سواء أدرك ذلك أو لم يدركه ــ يكون لصديقه في ذهنه « نموذجاً » خاصاً يعبر عن إحساسه بشخصية ذلك

الصديق أو ملامحه أو أي مبنى مما يمكن أن يتصل بوجوده ، وهو يطلب إلى صديقه أن يقف في هذا المكان أو ذاك في ظل أو ضوء خاص ، وهو يواجه هذا الصديق من زاوية يقدر أنها أصلح زوايا الرؤية للتعبير عن ذلك النموذج وقد تكون هنا « خلفية » ما للصورة من شجر أو أفق أو مبنى أو غير ذلك يختار من بعضه ما يؤكد طبيعة إحساسه بشخصية ذلك الصديق ويهمل بعضه الآخر .

فإذا كان هذا شأن تلك « العملية » الفنية العادية ، فإن المستويات العليا من الإبداع الفني تتطلب قدراً أعظم من الاختيار – والعزل يتم عن طريق الموهبة والفطرة عند الفنان من ناحية ، وعن طريق الوعي بطبيعة الموضوع وما يريد أن يبثه الفنان فيه من دلالة . وإذا كان العزل والاختيار ضرورة تحتمها طبيعة الفن وطبيعة الأدب القصصي فإن العمل المسرحي يقتضي مزيداً من « الصرامة » في تطبيق هذا المبدأ الفني . فالمسرحية – كما رأينا – ليست مجرد نص أدبي مكتوب ووجودها لا يكمل حقا إلا بأدائها على خشبة المسرح ، وهي لذلك مقيدة بإمكانات المسرح في الزمان والمكان فمن المعروف أن المشاهد في المسرح لا يمكن أن يتسع وقته أو طاقته لأكثر من بضع ساعات يشاهد فيها عرض العمل المسرحي . والمؤلف لهذا لا يمكن أن يطيل في عرض الموضوع كما يفعل بعض الروائيين مثلا ليمتد عرضه أكثر مما يطيق المشاهدون أو يتسع له وقتهم . وخشبة المسرح بعمقها المحدود وإمكاناتها التي ما زالت – برغم كل ما جدّ من تطور آلي في إقامة المناظر وتغييرها والاستعانة بالإضاءة والمزج بين المسرح والسينما – عاجزة عن تصوير أحداث الحياة في امتدادها وسعتها . لذلك يختصر المؤلف كثيراً من مناظر الواقع ويتجنب قدر الطاقة من المشاهد ما يتطلب حشوداً كبيرة على خشبة المسرح أو تنقلاً سريعاً من مكان إلى مكان ، ولا يعرض من حياة الشخصيات المسرحية إلا ما يتصل إتصالاً مباشراً بموضوع المسرحية ، وما يجري في تسلسل خاص يقتضيه بناؤها الفني. فنحن لا نرى

الشخصية وهي تأكل وتشرب وتنام وتعمل وتسير في الطريق وتتنزه وتسافر وغير ذلك من النشاط الإنساني المألوف ، إلا إذا كان في بعض هذا ما يتصل بوجه من الوجوه بموضوع المسرحية ودلالة احداثها وشخصياتها . وإذا اقتضت الضرورة أن تأكل الشخصيات على المسرح مثلا فإن ذلك يتم بطريقة رمزية لا تستغرق من الوقت ما تستغرقه في الحياة .

على أن العزل والاختيار ــ مهما تكن مقتضياتهما ــ لا ينبغي أن يكونا من الصرامة بحيث تبدو المسرحية بعيدة كل البعد عن الواقع ، يفتقد فيها المشاهد من اللمسات الأليفة ما يحس معه أنها تنقل إليه بعض مظاهر الواقع الذي يعيشه أو يعرفه . فليس من الطبيعي مثلا ــ في أغلب الأحوال ــ أن يفد زائر فيبدأ حواره مع من يزور فجأة بالحديث عما جاء من أجله ، وبخاصة إذا كانت الزيارة بين صديقين . فمن المألوف في مثل هذه الحالات – حتى لا يبدو العزل على قدر كبير من المبالغة ــ أن يتبادل الصديقان بعض التحية أو يتحاوران حول شيء بعيد عن موضوع المسرحية حتى إذا تم « إيهام » المشاهد بواقعية المشهد انتقل الحوار إلى الموضوع المسرحي. فمهما كانت ضرورة العزل والاختيار فان المسرحية لا بد أن يظل لها بعض ما في الواقع من اختلاط الحدث الرئيسي بغيره من الأحداث الفرعية ولكن على اختلاف كبير في الدرجة ، وإلا بدت للمشاهدين مفتعلة بعيدة أكثر مما ينبغي عن واقع الحياة. فما من أحد يزعم أن المسرحية هي صورة كاملة لما يحدث في الواقع ، بل هي تقوم في أساسها على خلق « إيهام » بالحقيقة عند المشاهد . وإذا تدبرنا كل مقومات المسرحية من حدث وشخصية وصراع وحوار وغيرها لوجدناها كلها صورة « نموذجية » لما يمكن أن يحدث في واقع الحياة ولكنها ليست هذا الواقع بنفسه . وحتى لا يبدو هذا « النموذج » مصنوعاً مفتعلا لا بد أن يظل قريب الشبه بالحياة قدر الإمكان .

وليس شرطاً في الحدث المسرحي أن يكون من بين أحداث الحياة الكبرى أو الهامة التي تشغل بال الناس . فالحدث المسرحي لا يستمد أهميته من أهميته في الحياة بل من الدلالات التي يستطيع المؤلف أن يضفيها عليه . وكثير من الأحداث الصغيرة أو حتى « التافهة » التي نمرّ عليها كل يوم دون أن نعيرها التفاتاً يمكن أن تلتقطها عين الفنان وتستخرجها من بين ركام الأحداث الكثيرة الأخرى وتعرضها في ضوء جديد فنراها وكأننا نراها لأول مرة . وفطرة الفنان واهتماماته وطول رصده للحياة والناس تهديه إلى هذه الأشياء التي تحمل في ذاتها دلالات خاصة لكن الناس لإلفهم الاهتمام بكبرى الحوادث أو بما يمس حياتهم هم ينظرون إليها على أنها من أحداث الحياة اليومية المتكررة التي لا يمكن أن تكون ذا شأن كبير . وكثيراً ما نعجب حين نشاهد مسرحية تدور على حدث من هذا النوع الصغير المألوف ، كيف لم نلتفت إليه من قبل ولم نفطن إلى ما ينطوي عليه من مغزى أو دلالة أو ارتباط على ضآلته ـ بقيم ومعان لها شأنها في حياة الناس . والحق أن كثيراً من المسرحيات التي تهتم بكبريات الأحداث و « الأمور الجارية » تقع في أغلب الأحوال في مزلق الانسياق وراء تسجيل الحدث الكبير واهتمام الناس به فتعجز عن أن ترى دلالته الحقيقية وتغدو مجرد « معرض » لهذا الحدث .

ووجه الخطأ في مثل هذه المسرحيات أن الوقائع المادية لا تقصد في المسرحية لذاتها مهما يكن شأنها في الحياة ، بل هي في يد الفنان الحاذق الموهوب وسيلة للكشف عن دخائل النفس الانسانية وعرض لأحوال المجتمع الإنساني في صورة فنية قادرة على الإمتاع والاثارة الوجدانية والفكرية . لذلك يكتفي الكاتب المسرحي في معظم الأحوال بأيسر وقائع الحياة المادية ولا يثقل مسرحيته بوقائع ممتدة متشعبة تصرفه وتصرف مشاهديه عن إدراك المعاني النفسية والاجتماعية التي يمكن أن تبرز من خلال معالجة ذلك الحدث وعرضه عرضاً فنياً صحيحاً .

والحق أنه كلما زاد اهتمام الكاتب بالوقائع المادية وكلما امتدت هذه الوقائع وتشعبت ، فقدت المسرحية قدراً كبيراً من قيمتها الفنية وأصبحت أقرب في طبيعتها إلى « قصص المغامرات » التي قد تثير لهفة عصبية عند القارىء لكي يعرف ماذا حدث بعد ، ولكنها تكون أعجز من أن تثير لديه تطلعا فكرياً ووجدانياً ومشاركة عاطفية نحو الأحداث والشخصيات . ولا أدل على أن الحدث المادي لا يقصد في المسرحية لذاته ولكن ليصبح أداة في يد الكاتب للابداع والكشف والتحليل ، من أن كثيراً من أحداث المسرحيات العالمية الكبيرة يكون معروفاً لدى المشاهدين من قبل ، ومع ذلك يقبلون على مشاهدتها وهم يعرفون « ماذا سيحدث بعد » لأن وقائع الحدث المادية لا تهمهم في المقام الأول بقدر ما يهمهم متابعة الحدث في صورته الفنية من حيث هو خلق فني جديد لذلك الحدث من أحداث الحياة وعرض لدلالات جديدة فيه أو كشف لدلالات كانت له ولكنها تظل خافية حتى يجلوها فن الكاتب المبدع .

وقد تبدأ المسرحية بواقعة مادية واحدة ثم تتحول بعد ذلك إلى « وقائع نفسية » تنطلق وتمتد من تلك الواقعة الواحدة ، وكأنما الحدث المادي حجر ألقي في بحيرة ساكنة فولد فيها موجات ودوائر عديدة لا تتناسب وحجم الحجر الصغير . فقد يحدث مثلا أن يضل مسافرون جمعتهم حافلة واحدة الطريق فتتحول بهم السيارة عن الطريق الصحيح إلى باطن الصحراء فيتخذ الكاتب من هذه الواقعة المادية مجرد نقطة انطلاق للكشف عن دخائل هؤلاء المسافرين حين يواجهون ذلك الموقف العصيب الذي يدفع إلى السطح بما يكمن في نفس كل منهم من أثرة أو طموح أو يأس أو إيثار أو غير ذلك من العواطف والمشاعر الإنسانية .

ولو أن المؤلف كان قد اهتم في المحل الأول بمصير تلك الواقعة المادية وامتدادها فعرض علينا مثلا تفصيلات ما حدث بعد ذلك إلى أن عادوا سالمين إلى الطريق الصحيح ، أو بعد أن مات بعضهم من الظمأ أو الجوع أو غير ذلك مما يمكن أن

يحدث في هذه الأحوال لغدت المسرحية مجرد مغامرة كتبت في صورة حوار لإثارة فضول القارىء أو المشاهد وتطلعه لمعرفة « ماذا حدث » .

والحق أن الاهتمام بالحدث المادي أو الكشف النفسي والعرض الفني يتصل بالمستوى الثقافي للمشاهد وبمدى اتصاله بالمسرح أو قراءته للأعمال المسرحية . فالمشاهد المثقف يذهب إلى المسرح ليلتمس متعة ذهنية وعاطفية فيما يرى من بناء فني متكامل أبدعته موهبة فنان يدرك طبيعة المسرح ووظيفته . وهو لذلك لا يهتم كثيراً بالوقائع المادية ولا يضيق بالمشاهد التي تقف فيها حركة الحدث المادية وتتحول إلى حركة نفسية وبنـــاء للشخصيات وعرض للعلاقات الاجتماعية وحوار حوله القيم الإنسانية وغير ذلك مما يمكن أن يدور حوله مشهد مسرحي جاد . أما المشاهد الذي لم يتح له هذا القدر من الثقافة والارتباط بالمسرح الجاد فإنه كثيراً ما يضيق بتلك المواقف النفسية والعرض الفني ويملّ ما قد يكون فيها من حوار طويل ـ ولكنه حي مثير – ويعدّ ذلك كله ضربا من العجز عن سرد وقائع مثيرة مسلية .

والحق أن المسرحيات الرفيعة تتجنب قدر الطاقـــة هذه الإثارة العصبية للمشاهد لأنها تصرفه عن الالتفات إلى المعاني الإنسانية والمظاهر الفنيـــة في المسرحية من حوار ورسم للشخصيات وإقامة بناء فني متكامل وغير ذلك. لهذا قلّ أن نرى في تلك المسرحيات أعمال عنف تظهر على خشبة المسرح من قتل أو تعذيب أو ضرب وما يشبه هذا مما يأخذ شكل الحركة المادية من ناحية ، ويثير النفور عند طائفة من المشاهدين أو يربي غلظة الشعور عند طائفة أخرى ، من ناحية أخرى . فمشهد القتل في ذاته ليس مشهداً مسرحياً فنياً إلا إذا كانت الأحداث المادية مقصودة لذاتها على المسرح ، وهو ما لا يكون في المسرحيات ذات المستوى الرفيع. أما بواعث الجريمة ونتائجها النفسية وأثرها في شخصيات المسرحية وعلاقاتها فإنها هي العناصر المسرحية الحقيقية التي من أجلها تعرض الجريمة . لهذا يكتفي المؤلف بأيسر ما يدل على وقوعها إذا حدثت على خشبة

المسرح أو يشير إليها في بعض الحوار إذا رأى أن تقع خارج المشهد المسرحي ، إلا في بعض المواقف الشديدة التوتر التي تكون الجريمة فيها ختاماً لصراع نفسي شديد ممتد وحدث مسرحي مبنى على أساس الوصول الى تلك الجريمة في النهاية، كالذي يحدث في مسرحية عطيل حين يقتل زوجته ديدمونه بعد صراع طويل في نفسه بين الشك واليقين وبعـــد سلسلة من الخداع المحكم أدارها حوله ياجو خصمه اللدود المتنكر في صورة الصديق الناصح . فظهور مشهد القتل على خشبة المسرح في تلك المسرحية يبدو لا غنى عنه لـكي يكون شاهداً ملموساً على انهيار يقين عطيل ونجاح مؤامرة ياجو التي هي محور المسرحية . ولا شك أن المسرحية تخسر كثيراً إذا وقعت الجريمة خارج المسرح وأشار اليها المؤلف إما عن طريق بعض الأصوات الدالة على وقوعها في الخارج أو عن طريق بعض الحوار بـــين شخصيات المسرحية . والحكم على ضرورة هذه المشاهد أمر متروك لتقدير كاتب المسرحية لكن القاعدة العامة على أية حال هي أن مشهد العنف — حتى اذا وقع على مرأى من المشاهدين — لا ينبغي أن يطول او يتخذ صورة الواقع كما يحدث تماماً في الحياة ، بل ينبغي أن يميل إلى جانب الرمز والتمثيل كما يحدث في المشاهد المادية الأخرى كالأكل او اللعب او النوم وغيرها من المشاهد .

والمسرحية تشتمل عادة على حدث رئيسي تنبع منـه مواقفها وشخصياتها الهامة ويعرض المؤلف من خلاله مـــا يريد أن ينقل إلى المشاهدين من مشاعر وأفكار . ولكن الاكتفاء بهذا الحدث الرئيسي قد يجعل مجال الإبداع والعرض ضيقاً أمام المؤلف في بعض الأحيان وقد يشعر المشاهد بأن المسرحية تمضي في خط ضيق مستقيم يبعد كثيراً عن طبيعة الحياة . لذلك يرى الكاتب المسرحي أنه من الخير أحياناً أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئسي حدث ثانوي او اكثر يقرب المسرحية من الحياة ويضفي على مشاهدها بعض المرونة والرحابة ، كما يكون ذلك الحدث الثانوي في ذاته معبراً عن دلالات خاصة ووسيلة لرسم

بعض الشخصيات الثانوية اللازمة لبناء المسرحية . وكثيراً ما يستطيع الكاتب المسرحي أن يضمن عمله من الأحداث الفرعية مـــا يمكن أن يخلق مواقف وشخصيات لا تقل أصالة وتعبيراً عن تلك التي يخلقها الحدث الرئيسي . على أن ذلك كله يرجع بالطبع إلى تقدير الكاتب وإحساسه بطبيعة موضوعه ، كما يعود إلى اتجاهه الفني ومفهومه عن طبيعة المسرح والمسرحية . ومع ذلك ينبغي في تلك المسرحيات ألا تفضى القصص الثانوية إلى تشعب الأحداث وتعـــدد الشخصيات إلى الحد الذي يشتت انتباه المشاهد ويجعله عاجزاً عن متابعة التيار الرئيسي للمسرحية . كما ينبغي ألا يكون الحدث الثانوي مقطوع الصلة بموضوع المسرحية الرئيسي وإلا كان مسرحية مستقلة بذاتها ، بل لا بد أن يكون هناك تفاعل بين الحدثين دون أن تطغى الأحداث الثانوية على الحدث الرئيسي [١] .

على أن هناك مسرحيات يكتفي المؤلف فيها بحدث واحد هام يمكن أن يتحمل كل الدلالات التي يريد أن ينقلها المؤلف إلى مشاهديه ، ويمكن أن يتيح للمولف رسم شخصيات حية تعبر عن تلك الدلالات . ومثـل هذه المسرحيات تعتمد غالباً على المواقف النفسية الشديدة التوتر التي تفصح عن الحياة الباطنية للشخصية أكثر مما تصور نشاطها وعلاقاتها الخارجية .

الشخصية المسرحية

إذا كانت المسرحية تعرض — عن طريق الحوار والحركة — قصة ما ذات دلالات خاصة فإنها لا بد بالضرورة أن تشتمل على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة او تحدث لها بعض وقائعها . فليس هناك — كما ذكرنا — أحداث مجردة

---

(١) انظر الدراسة التطبيقية الملحقة بهذا الفصل .

عن الشخصيات ، وإذا كنا قد فصلنا بينها فذلك لضرورة الدراسة وحدها . أما في واقع الحياة وفي البناء المسرحي على السواء ، فإن الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة كما يقولون .

وإذا كنا قد رأينا أن المؤلف لا يهتم كثيراً بالوقائع المادية بقدر ما يعنى ببواعثها ونتائجها النفسية وما تحدث من صراع بين الشخصيات ، فإن ذلك دليل على أن غاية المؤلف من سوق تلك الوقائع هو في المقام الأول تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقاتها الإنسانية وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعاً يمثل بعض القيم الإنسانية الخاصة . ومن هنا ندرك أن الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام وأنها بهذا – دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع – أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد . ولما كان الكاتب المسرحي – كما رأينا – غير قادر على أن يحلل بنفسه الشخصية المسرحية ويكشف عن نوازعها النفسية وعلاقاتها الاجتماعية كما يفعل المؤلف الروائي ، فإنه يستعين بالوسائل التي تتيحها له طبيعة المسرحية لكي يرسم شخصياته ويجعل لكل منها وجوداً حياً في نفس المشاهد .

ولا شك أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمها وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الانسانية . ومع أن مواقف الحياة الواقعية يمكن أن تفصح عن تلك النوازع والسمات فإنها لامتدادها واختلاطها لا تتيح فرصة لمعرفة الشخصية الإنسانية على حقيقتها إلا بعد طول رصد ومعاشرة .

ولما كان بناء المسرحية ووقت عرضها المحدود وإمكانات حركتها المقيدة

بطبيعة المسرح لا تتيح للمشاهد المسرحي أن يراقب الشخصية ويرصد نشاطها على مدى طويل وفي مواقف متباينة كما يمكن أن يفعل في الحياة ، فإن المؤلف المسرحي يحاول قدر الطاقة أن يبلور تلك المواقف ويكشف سلوك الشخصية بحيث تبرز سماتها المقصودة في أوضح صورها استجابة لتلك المواقف المبلورة المتوترة . فنحن نستطيع مثلاً بطول معاشرتنا لشخصية ما في الحياة ورصدنا لسلوكها أن ندرك على المدى الطويل أنها شخصية تتصف بالأنانية وأنها مشغولة بمصالحها وطموحها الشخصي برغم ما يبدو عليها في الظاهر من ايثار وحب للغير .

لكن المؤلف المسرحي لا يستطيع أن يصور هذا التناقض بين الباطن والظاهر ويكشف عن حقيقة تلك الشخصية على ذلك المدى الطويل الممتد وفي تلك المواقف الكثيرة المختلفة كما يمكن أن يحدث في الحياة. لذلك يخلق لتلك الشخصية من المواقف القليلة المتوترة ما يضطرها إلى الإفصاح عن وجودها الحقيقي في مواجهة الأزمات التي تدفعها إلى أنواع من السلوك والحديث ما كانت لتصدر عنها في ظروف عادية [1] .

وإذا كان سلوك الشخصية وحديثها من الوسائل الأولى التي يستخدمها المؤلف لرسم الشخصية ، فإن هناك وسائل أخرى تزيد من وضوح تلك السمات أو تجعلها أكثر « تركباً » وأقرب إلى طبيعة الشخصية الإنسانية الحقيقية التي تستمد وجودها من علاقاتها بغيرها من الناس . فقد يستطيع المؤلف أن يبرز بعض ملامح الشخصية أو يبين بعض ما فيها من تناقض من خلال حديث الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها نحوها . ولا شك أن هذا الحديث وذلك السلوك قد يختلفان حسب علاقة تلك الشخصيات بالشخصية المرسومة وحسب موقف تلك الشخصيات مما تؤمن به الشخصية من قيم أو ما تبدى من سلوك . ومع ذلك

---

(١) انظر الدراسة التطبيقية الملحقة بهذا الفصل عن مسرحية « بيت الدمية »

يستطيع المشاهد من متابعة لحديث الأصدقاء والخصوم أن يدرك طبيعة تلك الشخصية على نحو أوضح وأعمق وأكثر تركباً من فهمه إياها لو اقتصر الأمر على رصد سلوكها هي وحديثها وحدهما.

على أن هناك من المسرحيات التي يتركز فيها الحدث المسرحي وتقل فيها الشخصيات وتتأزم فيها المواقف تأزماً بالغاً ما يتيح للمؤلف أن يكتفي بسلوك الشخصية وحديثها في رسم ملامحها دون الاستعانة بكثير من الشخصيات الأخرى، وأغلب ما يكون ذلك حين تكون الشخصية التي يرسمها الكاتب شخصية شديدة التميز أو واقعة تحت سيطرة نزعة نفسية غالبة توجه سلوكها وحديثها على نحو يبرز وجودها الحقيقي بلا حاجة إلى شخصيات كثيرة مساعدة [1].

وكما ينبغي أن يكون الحدث المسرحي حدثاً مختاراً معزولاً متحملا لبعض الدلالات الخاصة، كذلك ينبغي أن تكون الشخصية المسرحية شخصية متميزة قادرة على تحمل تلك الدلالات. فليست كل الشخصيات في الحياة الواقعية بقادرة — بحكم طبيعتها أو ثقافتها أو وضعها الاجتماعي أو غير ذلك من العوامل — على أن تكون صالحة لوجود مسرحي متميز بصفات نفسية أو خلقية أو إيمان بمبدأ اجتماعي او سياسي او غير ذلك مما يحقق لها كياناً متفرداً عن غيرها من الشخصيات «العادية». ولسنا نريد بالتميز أو التفرد «التفوق» في مجال من المجالات او صفة من الصفات، بل نعني بذلك أن يكون للشخصية «كيانها» الخاص سواء كانت ضعيفة أم قوية، متفوقة او غير متفوقة، ما دام الهدف من ظهور الشخصيان على المسرح نقل بعض الدلالات الخاصة وليس مجرد تصوير الناس كما هم في واقع الحياة.

---

(١) راجع الدراسة الملحقة في مسرحية بيت الدمية.

ولكي تتحمل الشخصية المسرحية ما يريد لها المؤلف أن تحمل من الدلالات لا بد أن يقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما ، قد يكون مبدأ خلقياً او قضية اجتماعية او طموحاً شخصياً او غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني . وقد يكون الصراع صراعاً داخلياً في نفس الشخصية ذاتها بين نوازع نفسية مختلفة . ومن خلال المواقف المتوترة في هذا الصراع تبرز سمات الشخصية وتفصح عن الدلالات المختلفة التي أراد المؤلف أن يحملها إياها . وبدون هذا الصراع الذي يؤكد وجود الشخصية ويميزها تظل الشخصية « مسطحة » ككثير من الشخصيات التي تعبر بنا في حياتنا اليومية دون أن يتاح لنا التعرف على أبعادها المميزة الحقيقية .

على أن المؤلف قد يسرف أحياناً في إضفاء وجود متميز للشخصية فينتهي بها إلى أن تصبح شخصية « نمطية » . والشخصية النمطية هي التي تتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عند من ينتمي إلى مهنة معينة كالقصاب او الحلاق او خادم المقهى او غير هؤلاء مما نراهم في كثير من المسرحيات العربية ، او عند من يمثلون طبقة خاصة كالعامل او الفلاح او المثقف او غيرهم من أبناء الطبقات المختلفة . وعيب مثل هذه الشخصيات النمطية أنها إلى جانب انتمائها المهني او الطبقي لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء . ففي المسرحيات العربية التي تقدم تلك الشخصيات نرى « القصاب » في أغلب الأحوال رجلاً ضخم البنيان أجش الصوت غزير الشوارب غليظ الطبع يرتدي زياً مميزاً نعرفه به حين نراه لأول وهلة، وهو –في تلك المسرحيات– إنسان لا يقدر إلا المال ويعتز اعتزازاً كبيراً بثروته ويسخر من الثقافة والمثقفين وغير ذلك من ضروب السلوك المألوفة . ولهذا يستطيع المشاهد في أغلب الأحوال أن يتنبأ بسلوكه في كل ما يعرض له من مواقف في المسرحية لأنه يظل محتفظاً بتلك السمات دون أن تنمو شخصيتا

او تتطور كما يحدث للشخصية غير النمطية . وهكذا يفقد المشاهد متعة متابعة الشخصية في نموها وتوقع ما قد يصدر عنها من سلوك غير منتظر ويواجه سلوكاً ومواقف رآها من قبل في مسرحيات تتضمن مثل تلك الشخصيات . والأسلوب الصحيح لرسم الشخصية في انتمائها إلى حرفة او طبقة أن يكون لها وجودها العام داخل هذا الانتماء بحيث تتحقق فيها بعض الصفات العامة لأبناء تلك الحرفة او الطبقة ، ثم يكون لها وجودها الخاص كفرد متميز بسمات شخصية عن أبناء حرفته او طبقته . فليس كل قصاب – بالضرورة – على هذا النحو من المظهر او السلوك الذي نراه في كثير من مسرحياتنا ، بل ينبع هذا التصور مما يعتقد الناس من أن طبيعة تلك المهنة وصلتها بالذبح والدم لا بد أن تطبع من يمارسها بطابع خلقي ومظهري خاص . ومثـــل ذلك يمكن أن يقال عن الحلاق الذي يثرثر بلا انقطاع وهو يمارس عمله ويدفعه الفضول إلى معرفة أسرار « زبائنه » والتدخـــل في أمورهم الخاصة ، وخادم المقهى الخفيف الحركة والروح ، الذي يطوف بأرجاء المكان كنحلة نشيطة منادياً بصوت عـال يطلب ما يأمر به الرواد ويتبادل معهم « النكات » والدعابات .

وقد تصلح هذه الشخصيات في المسرحية الكوميدية، ومع ذلك تفقد بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك بعد أن يألف المشاهد مظهرها وسلوكها ودعاباتها التي لا تكاد تتغير . أما في المسرحية الجادة فإن هذه الشخصيات لا تصلح ، لمـــا يفترض أن يكون في المسرحيات الجادة من شخصيات حية تثير اهتمام المشاهد وتعاطفه بما تحمل من دلالة وما تأتي من سلوك وما تجتازه من أزمات او تنتهي إليه من فواجع .

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الشخصية « الكاريكاتورية » التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية او النفسية او الخلقية او غير ذلك

من ملامح الشخصية الانسانية ، مهملاً بذلك كثيراً من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كياناً مفتعلاً غير مقنع ، يستطيع المشاهد معه أيضاً أن يتنبأ بسلوكه في المواقف المختلفة كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية . فالبخيل مثلا ـ إذا رسمه المؤلف على نحو كاريكاتوري ـ يخضع خضوعاً تاماً لنوازع البخل في نفسه بحيث يأتي أحياناً من السلوك ما لا يمكن أن يقبله العقل،ويتصرف في بعض المواقف تصرفاً لا يمكن أن يتوقعه المشاهد او يقتنع به. ولا شك أن البخيل ـ مهما يبلغ من البخل ـ يمكن ان يستجيب أحياناً في بعض المواقف استجابة خاصة لا تخضع هذا الخضوع لهذه الصفة . أما إذا كان على مثل هذه الحال من الخضوع التام الدائم لسلطان المال والشح فإنه يصبح شخصية « مرضية » قد تصلح لعيادة طبيب نفسي أكثر مما تصلح للظهور على خشبة المسرح . ومثل هذه الشخصية أيضاً تغري كثيراً من كتاب الكوميديا بالتقاطها ورسمها ، ومع ذلك فلا يمكن أن تنجح نجاحاً حقيقياً ـ أمام مشاهد مسرحي على مستوى طيب من الثقافه وصلة كبيرة بالمسرح ـ إلا إذا كان لديها شيء من «المرونة» التي تتيح لها أحياناً أن تتمرد على صفتها الغالبة .

البطل المسرحي :

والبطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتأثر هي في الأحداث او تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية ، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة. فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى ـ في أغلب الأحوال ـ أطول مدة على خشبة المسرح ، ويتمثل في سلوكه ومصيره ، موضوع المسرحية الرئيسي .

على أن ذلك لا يعني بالطبع أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها إلا كعوامل مساعدة لظهور شخصية البطل ، فهناك شخصيات ثانوية ذات كيان مستقل قد تلقى بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحيه ناجحة ، وربما وفق المؤلف أحياناً في رسم الشخصية الثانوية فتكون أكثر نفاذاً إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل نفسه . وعلينا أن أن نذكر دائماً أن عناصر المسرحية متكاملة يتداخل بعضها مع بعض وأن شخصية واحدة لا يمكن ـ في المسرحيات الكاملة الكبيرة ـ أن تستأثر بإدارة الحدث المسرحي وحدها . وإن كان هناك بعض المسرحيات التي تقوم فيها شخصية او شخصيتان بكل ما في المسرحية من حدث وحوار ، ولكن تلك المسرحيات تكون في العادة مسرحيات صغيرة ، ومع ذلك فإننا نشعر فيها بوجود شخصيات أخرى قد لا تظهر على خشبة المسرح ولكن الحوار والأحداث تستحضرها في نفوس المشاهدين .

وقد تغير مفهوم البطولة المسرحية بتغير المجتمع الإنساني وتطور علاقاته وأوضاع الفرد فيه فكان البطل في المسرحية الإغريقية ملكاً او أميراً او قائداً، حين كان الملوك والقواد والأمراء هم وحدهم المحركون للأحداث والمسيطرون على أمور الدولة ، وفي شخصياتهم تتمثل قضايا العصر والمجتمع . وكان صراع البطل في تلك المسرحيات يقوم بينه وبين قوى خارجية كالآلهة الإغريقية او القضاء والقدر او بعض الكائنات غير البشرية . ذلك لأن كثيراً من قوانين الطبيعة لم تكن قد عرفت بعد وكان الإنسان ينسب كثيراً من الأحداث البشرية إلى قدر مكتوب او تدخل مقصود من الآلهة . ومن الطبيعي أن ينتهي الأمر في هذه المسرحيات بانتصار الآلهة او عفوهم ، ومع ذلك فإن هذه النهاية لا تسلب الشخصية معنى البطولة المسرحية لأن تلك البطولة تقوم أساساً على ممارسة الصراع الذي يمثل إرادة الإنسان مهما تكن الخاتمة التي يؤول إليها ذلك الصراع .

أما في العصور الحديثة فقد تغيرت طبيعة البطل المسرحي بظهور طبقات جديدة ذات شأن في المجتمع كالمثقفين والفلاحين والعمال وغيرهم من أبناء الشعب، فأصبح للانسان « العادي » شخصيته المتميزة وقدرته على التأثير في أمور الحياة والمجتمع ، وأصبحت مشكلاته النفسية والفكرية والاجتماعية جديرة بأن تكون محور الصراع في مسرحيات كبيرة ذات مستوى رفيع . وهكذا ظهر الاتجاه الرومانسي ثم الواقعي في الأدب بوجه عام، وكلا المذهبين - على ما بينهما من خلاف في تصور الحياة والمجتمع - يقوم على تأكيد شخصية الانسان « العادي » وتصوير عواطفه وافكاره ، على نحو ذاتي في الأدب الرومانسي ، وفي صلتها بالمجتمع في الأدب الواقعى .

وقد كانت شخصية البطل القديم شخصية « نبيلة » ذات مكانة مرموقة تتميز ببعض الصفات التي تثير إعجاب المشاهد وتعاطفه . ومع ذلك كانت هناك « نقطة ضعف » في تلك الشخصية النبيلة تحبط مقاصدها وتسوقها بالتدريج إلى سقوط فاجع في نهاية المسرحية . فشخصية « أوديب » المعروفة في المسرح الإغريقي ـ مثلاً ـ شخصية ملك محب لرعاياه حريص على « طهارة » مدينته ، ولكن فضوله واندفاعه يسوقانه إلى أن يبحث عن أصله حتى يكشف حقيقته ويسقط إلى نهايته الفاجعة (١)

وهاملت عند شكسبير أمير مثقف مؤمن بالفضيلة والحب الطاهر ولكنه يواجه بموقف عصيب يزلزل في نفسه هذا الإيمان حين يكتشف أن أباه الملك لم يمت ميتة طبيعية بل قتله عمه وتزوج من بعده الملكة الأرملة ـ أم هاملت . ومع كل فضائل تلك الشخصية وكمالها ، كان « التردد » نقطة ضعفها التي قادتها إلى النهاية الفاجعة مع غيرها من شخصيات تلك المسرحية

---

(١) أوديب في الاساطير ثم المسرحيات الإغريقية ملك كتب عليه - قبل أن يولد - أن يقتل أباه ويتزوج أمه . وبرغم محاولة أبيه الخلاص منه بعد ان ولد عاش حتى تحققت النبوءة وأصبح ملكاً بعد أبيه وهو لا يدري . ولما اكتشف حقيقته انتحرت أمه وسمل هو عينيه .

على أن مثل هذه الموضوعات وتلك النهايات الفاجعة لم تعد صالحة – في الغالب – لشخصية البطل الحديث الذي يمثل إنسان العصر بكل مشكلاته الواقعية ، ولم يعد البطل يستأثر بإدارة أحداث المسرحية وكشف ما فيها من صراع على هذا النحو ، بل أصبحت البطولة في كثير من الأحيان نصيباً مشتركاً بين كثير من الشخصيات بحيث يصعب أحياناً أن نقرر من هو بطل المسرحية على وجه التحقيق . بل إن البطولة أحياناً قد تتمثل في مدينة أو حقبة او أسرة أو حتى في مبدأ عام يكون المحرك الأول من وراء الشخصيات والأحداث .

وكثيراً ما يكون الصراع بين الخير والشر – على اختلاف الصور المادية التي قد تمثلها – هو محور الشخصية المسرحية الذي يدور حوله سلوكها وتتشكل من خلاله مواقفها وعلاقاتها . وليس شرطاً أن ينتصر الخير على الشر فإن ذلك ليس من طبيعة الحياة ولا من طبيعة النفس البشرية، لكنه ينبغي أن يجتاز بطل المسرحية صراعاً حقيقياً ممتداً بين هاتين النزعتين وأن يكون انحيازه إلى الشر – إن انحاز اليه – مبرراً عند المشاهد من خلال مواقف المسرحية وأحداثها ، وإلا فقدت الشخصية تعاطف المشاهد إن كانت شخصية فاضلة ، أو بدت لعينه شخصية نمطية للشر إن كانت شريرة من بداية المسرحية إلى نهايتها [1].

ولا يعنى هذا بالطبع أن تكون المسرحية ذات مغزى خلقي ، فليس ذلك هدف المسرح في المقام الأول ، وإنما يقصد المسرح إلى تصوير النماذج والمواقف الإنسانية وعرض بعض القضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية وتصوير إرادة الإنسان في صراعه أمام القوى المختلفة التي يواجهها في إطار من الفن قادر على

---

(١) يمكن ان تعد شخصية الملك ريتشارد الثالث عند شكسبير من تلك الشخصيات الشريرة لكن شكسبير استطاع ان يبتعد عن النمطية ببراعته في تصوير مؤامرات ذلك الملك للخلاص ممن يقفون في طريقه إلى العرش ، ثم تصوير خاتمته الفاجعة في النهاية

التأثير والامتاع . ومن خلال ذلك كله قد تقرر بعض المبادىء الخلقية أو غيرها من المبادىء الإنسانية على نحو غير مقصود في كثير من الأحيان .

الالتزام في المسرح :

على أن ما طرأ على حياة المجتمع الإنساني من تطور اقتصادي وسياسي وفكري منذ مطلع هذا القرن ، وما امتحنت به الانسانية من حروب طاحنة عالمية ومحلية ، وما جد من نظم سياسية في بعض دول العالم ، وما خاضته كثير من البلاد من صراع في سبيل الحرية و لاستقلال ، كل ذلك فرض أن يكون للأديب دور فعال في المجتمع الذي يعيش فيه ومشاركة في قضاياه وبخاصة تلك التي تمثل تيارات التقدم في الفكر والاقتصاد والاجتماع وكل مقومات الحضارة . لذا نادى كثير من كبار الأدباء في العالم « بالالتزام » بمعنى أن يلتزم الأديب بعرض قضايا مجتمعه والدفاع عنها ـ في أعماله الأدبية ـ من وجهة نظر حرة الفكر حريصة على قيام العدالة والمساواة والحرية في وطن الأديب وفي جميع بقاع الأرض .

وليس الالتزام بمعناه العام شيئاً جديداً على الأدب ، فطالما شارك الأدباء في أحداث عصورهم ومجتمعاتهم وكان لهم في أدبهم صوت مسموع ومشاركة موجهة في تلك الأحداث . لكن الجديد أن هذه القضية قد أصبحت نظرية أدبية ترسم طريق هذا الالتزام وتبين حدوده وتقوّم أدب الحديث بحسب ما يعكس من موقف ونظرة وفلسفة . والمفروض ـ كما قلنا ـ ان يلتزم الأديب بتيارات التقدم في مجتمعه وعصره ، وإلا كان جميع الأدباء ملتزمين بالضرورة . فليس هناك من اديب لا يتخذ موقفاً خاصاً ولا يعبر عن وجهة نظر معينة بالنسبة إلى قضايا المجتمع والعصر ، ولكن بعض هذه الموقف ووجهات النظر قد تكون معادية لتيارات التقدم او معوقة لها على الأقل . ومثل هذا الأدب لا يمكن ان يكون ملتزماً

بالمعنى الصحيح لنظرية الالتزام .

والالتزام كما نرى يقترب بالأدب اقترابا شديداً من السياسة ، ويواجهه بكثير من المشكلات الموضوعية والفنية التي لا بد للأديب في هذا العصر أن يدرك طبيعتها ومدى ما يمكن أن يكون لها من تأثير في أدبه من حيث شكله ومضمونه على السواء .

وقد ظل الأدب العربي من أكثر الآداب العالمية التصاقا بالسياسة منذ عصوره القديمة حتى اليوم وكان شأن الأديب يعظم أو يصغر في أغلب الأحيان بمقدار انغماسه في السياسة أو بعده عنها . ومنذ بدأت نهضة الوطن العربي الحديثة ونمت فيه حركات التحرر والاستقلال وتطورت فيه أساليب الحكم ، أسهم الأدباء بنصيب وافر في مواكبة تلك النهضة والتعبير عن اماني الشعب العربي وقضاياه ، وكان الشعر ـ بفضل ممارسته التاريخية الطويلة ـ سباقا في هذا المجال. لكن المسرح قد شارك أيضاً منذ البداية في أغلب الحركات السياسية في المجتمع العربي وكان له ـ بطبيعته الجماهيرية ـ أثر عظيم في إحياء الوعي القومي وإذكاء روح الكفاح في جماهير الشعب العربي .

على أن ارتباط المسرح بالسياسة هذا الارتباط الوثيق ينطوي على مزالق فنية لا بد أن يحذرها المؤلف المسرحي . فمن المبادىء المعروفة في رسم الشخصية المسرحية أن يكون للشخصية كيانها الخاص وأن ينبع سلوكها وأفكارها من طبيعة ذلك الكيان واستجابة للموقف الذي تواجهه . غير أن المؤلف الذي يكتب مسرحية سياسية قد ينسى ـ لامتلاء نفسه وفكره بقضيته السياسية ـ هذا المبدأ المعروف فيجعل شخصياته ابواقاً يتحدث من خلالها بآرائه وموقفه . وبهذا تفقد الشخصية قدرتها على الإثارة والإقناع إذ يحس المشاهد أن ما تأتيه من أفعال وما تنطق به من أقوال لا يتمشى مع تكوينها ولا مع طبيعة الموقف. وعلى المؤلف لكي يتجنب هذا المزلق ان يبنى الشخصية السياسية ويخلق لها

المواقف على النحو الذي يجعل سلوكها وقولهـــا نابعاً من طبيعتها هي وليس مفروضاً عليها من المؤلف .

وهناك مزلق آخر ينبغي ان يتجنبه كاتب المسرحية السياسية هو الا يندفع وراء حماسته لقضيته ـ وبخاصة إذا كانت قضية حية مثارة ـ فيحول المواقف المسرحية إلى منابر ، والشخصيات إلى خطباء ويجعل من الحوار حديثا حماسيا مباشراً فتفقد المسرحية بذلك قدرتها على الإقناع الحقيقي من خلال ما للفن الرفيع من قدرة على الايحاء والتأثير .

ولا بأس ـ بالطبع ـ من ان تكون هناك مواقف حماسية ، في المسرحية السياسية ، ولا ضير من ان يكون هناء « خطباء » احيانا ، على شرط انتنبع تلك المواقف وينهض هؤلاء الخطباء نتيجة طبيعية لتطور البناء الفني للمسرحية وألا تطغى تلك النزعة فتغطى على الطبيعة الفنية للعمل المسرحي . وفي بعض المسرحيات المعروفة خطب مليئة بالحركة النفسية والدرامية كان لها اثر بعيد في احداث المسرحية ، كخطبة انطونيو في تأبين يوليوس قيصر .

ومع ذلك فيجدر بنا في مجال الحديث عن الالتزام الا نفهم السياسة على أنها محصورة في مشكلات الحكم والقضايا القومية وحدها ، فـــإن للسياسة معنى أوسع من ذلك بكثير إذ تشمل كثيراً من مظاهر التغير الاجتماعي والحضاري وأساليب هذا التغيّر ووسائله .

ويستطيع الكاتب المسرحي ان يشارك في السياسة بهذا المفهوم على نحو لا يقل فاعلية عن المشاركة في القضايا السياسية بمعناها الضيق .

وغاية القول أن الكاتب المسرحي ينبغي أن يراعى مقتضيات الفن إذا عبر عن السياسة ، فلا يكون هدفه التأثير الوقتي المباشر بل يهدف إلى ان تصبح

القضية السياسية داخـــلة في نسيج العمل المسرحي ملتحمة التحاماً فنياً بجميع عناصره .

على أنه قد ظهرت في السنين الأخيرة مسرحيات سياسية لا تلتزم بهـــذه المبادىء وتعالج الأمور السياسية على نحو جديد يقوم فيه الأداء والاخراج بدور كبير ، حتى أصبح لها طابع مميز في التأليف والتمثيل وعرفت باسم خاص هو « المسرح السياسي » وسنتحدث عنه بالتفصيل حين نعرض للاتجاهات الجديدة في التأليف المسرحي .

الحوار في المسرحية :

إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات ، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف « في الرواية » في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات .

والحوار المسرحي – كغيره من عناصره المسرحية – حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه « طبيعي » يمثل طبيعة الحـــوار في واقع الحياة . فلو درسنا حواراً في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبر عن عواطفه وأفكاره بلا تلعثم أو تردد أو خروج على الموضوع – كما يحدث عادة في الحياة – وبأسلوب كأنما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في إحكامه وطلاقته وتتابعه . على حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتاً قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما ، وقد يتشعب به الحديث فينسى بعض ما كان يريد أن يقول أو يتجاوز ما كان قد بدأ فيه فيتحدث عن شيء آخر ، وغير ذلـك من مظاهر الحوار « العادي » بين الناس في واقع الحياة .

وقد تتلعثم الشخصية المسرحية أو تتردد في حديثها او تنسى بعض ما كانت

تهم بقوله أو تخرج عن جادة الموضوع،ولكن ذلك يكون مقصوداً لبيان طبيعة خاصة في الشخصية أو الموقف ، لا تصويراً للحوار المسرحي كما يحدث في واقع الحياة على اختلاف الشخصيات والمواقف .

لذلك ينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية ، وأن يكون ذا قدرة على الايحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادى ، وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية ، فلا يظل على وتيرة أو إيقاع واحد . فقد يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح - في المسرحية - النثرية - أقرب إلى الشعر . وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير ، كما يتلون حسب اختلاف الشخصات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي .

ولما كان الحوار - كما قلنا - « تواصلا » بين شخصيات المسرحية فينبغي ألا يتحول إلى حديث « من جانب واحد » في بعض المواقف ، فتستأثر به بعض الشخصيات ويطول حديثها إلى حد يخفى وجود الشخصيات الاخرى ويعوق نمو الحدث وتطور الموقف المسرحي . على أن طول الحوار وقصره يرجع في النهاية إلى تقدير المؤلف وإلى إحساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته ،وحكمنا على صحة هذا الحوار أو خطئه يكون بمقدار ما استطاع المؤلف أن يحقق له من حيوية وحركة وقدرة على جذب المشاهد والتأثير فيه . وقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان إحدى الشخصيات ويظل المشاهد مشدوداً اليه لما فيه من انفعال صادق او كشف مثير أو تعبير « درامى » موفق . وقد يرى المؤلف من ناحية أخرى أن الموقف يقتضى حواراً سريعاً مقتضباً متبادلاً كما يحدث حين يشتد انفعال الشخصيات ويتأزم الموقف،وقد يرى أن طبيعة إحدى الشخصيات تجنح بها نحو الإفاضة كما تميل طبيعة شخصيات أخرى إلى الايجاز. فليس هناك معيار ثابت لطول الحوار او قصره إلا إحساسنا بمقدار ملاءمته

لطبيعة الشخصية والموقف ودوره في تطور الموقف ونمو الحدث .

نجوى النفس :

لما كان الكاتب المسرحي لا يستطيع أن يحلل الشخصيات بنفسه أو يكشف كشفاً مباشراً عما يدور في فكرها ووجدانها من أفكار ومشاعر ، فإنه يضطر أحياناً إلى أن يلجأ إلى وسيلة يستعيض بها عن ذلك العجز. ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لا بد أن ينقلها المؤلف إلى المشاهد . ولذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنة وكأنها « تفكر بصوت مسموع » وهو ما يعرف بنجوى النفس .

والمؤلف لا يلجأ عادة إلى نجوى النفس في مواقف المسرحية العادية التي لا تقع الشخصية فيها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة تحيل فكرها ووجدانها إلى مسرح حافل بالأحداث ينبغي أن يطلع عليه المشاهد ، وإلا كان ذلك مجرد نقل مباشر « لمعلومات » عن الشخصية يريد المؤلف أن ينقلها إلى مشاهديه . والشخصية التي تناجي نفسها ، تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر ، أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذ من قرار ، أو في نقطة تحول من طبيعة إلى أخرى أو غير ذلك من المواقف الحاسمة في المسرحية .

ومع أن « نجوى النفس » شيء غير واقعي ولا طبيعي ، إذ قل أن يتحدث إنسان إلى نفسه بصوت مسموع إلا في عبارات مقتضبة تعبر تعبيراً موجزاً عن فكره أو انفعاله ، فإن تقاليد التأليف المسرحي لا تجد في ذلك بأساً ، بل تجده أحياناً ضرورة لازمة لكي يستطيع المؤلف أن يرسم شخصياته ومواقفه بناء كاملاً . وكذلك المشاهدون ، لا يرون في المسرح التقليدي شيئاً من الغرابة حين تتحدث

الشخصيات إلى نفسها حديثاً قد يطول أو يقصر . ذلك لأنهم لا يقيسون كل ما يجري على خشبة المسرح بما يجري في واقع الحياة ، إذ يدركون أن للمسرح « مواضعاته » الخاصة وأنه ليس محاكاة تامة لما يحدث في الواقع . وهم – إلى هذا – يستمتعون بما يكون في نجوى النفس – عادة – من كشف نفسي مثير في عبارات فيها من التوتر والشاعرية ما يصور انفعالات الشخصية الباطنية القوية .

ولعل من أشهر ما عرف من نجوى النفس في المسرحيات الكبرى، حديث هاملت إلى نفسه وقد بلغت به الحيرة مداها حتى خطر له الانتحار كما يفهم من تلك النجوى :

أكون أو لا أكون .. هذه هي القضية !

أيها أنبل في العقل ، أن أتحمل قذائف القدر الغاشم وسهامه ، أو أشهر السلاح في وجه خضم من المتاعب ، وبمواجهتها أضع حداً لها[1]؟.. أن أموت، أنام .. ولا شيء بعد ! وبالنوم قد نخلص من لوعة القلب ، ومما أورثته الحياة هذا الجسد من آلاف الدواهي، إنها غاية نتطلع إليها مخلصين : أن نموت .. أن ننام ! لكن قد نحلم ! تلك هي العقبة . فإن ما يعرض لنا من أحلام في هجعة الموت ، بعد أن نكون قد طرحنا عنا هذه الأغلال الفانية ، لا بد أن يدفعنا إلى التردد . وإلا فمن ذا الذي يحتمل سياط الزمن وسخريته ، وظلم الظالمين ، وزراية المتكبرين ، وتباريح الحب المهين ، وبطء القضاء وصلف ذوي السلطان، وما يلقاه الصابرون ذوو الفضل على يد التافهين من مهانة .. وهو يستطيع أن يخلص نفسه بوخزة من خنجر صغير !

من ذا الذي يرضى أن يحتمل الأثقال ليئن وينضح بالعرق تحت وطأة

---

(١) في هذه العبارة إشارة إلى تفكير هاملت في الانتحار .

حياة مليئة بالسأم، إلا إذا كان الخوف من شيء بعد الموت - ذلك العالم المجهول الذي لا يؤوب من حدوده مسافر - يحيّر الإرادة ويدفعنا إلى أن نحتمل ما يحل بنا من شرور، خيراً من أن نستعجل إلى عالم آخر لا ندري عنه شيئاً!

هكذا يحيلنا جميعاً هذا الوعي إلى جبناء، وهكذا يفقد التصميم لونه الأصيل ويعلوه لون الفكر الشاحب السقيم، وتتحول الهمم العالية الجليلة عن مجراها - بطول التدبّر - وتفقد صفة العمل والتنفيذ.»

والمشاهد يقبل هذه النجوى الطويلة ويتعاطف معها لأنها تصور لحظة متوترة وأزمة باطنية عنيفة عند بطل مسرحي كان المشاهد قد تابع مصيره منذ بداية المسرحية بكثير من الاهتمام، وهو يعلم أن ذلك البطل لا يستطيع أن يطلع أحداً على تلك الخواطر التي تدور في رأسه.

وحكمنا على نجاح النجوى يكون بمقدار إحساسنا بضرورتها وبأنها كانت أصلح الوسائل المسرحية لكي تعبر الشخصية عما في باطنها، وبمقدار ما يكون فيها من تعبير درامي يعوّض المشاهد عن غيبة الحوار والحركة المسرحية. ومع ذلك فإن الكاتب والمشاهدين معاً في السنين الأخيرة قد بدأوا ينظرون إلى النجوى على أنها أسلوب مسرحي عتيق ينبغي أن يتجنبه كاتب المسرحية قدر الإمكان.

الحديث الجانبي :

ومهما تبد نجوى النفس مخالفة لواقع الحياة، فإنها لا يمكن أن تقاس في ذلك بتقليد مسرحي آخر يضطر إليه كاتب المسرحية التقليدية في بعض المواقف ويبدو مخالفاً كل المخالفة للواقع والمنطق. ذلك هو «الحديث الجانبي»، بمعنى أن تتحدث الشخصية إلى نفسها أو إلى شخصية ثانية في حضور شخصيات أخر يفترض أنها لا تسمع هذا الحديث مع أنه يتم على «مسمع» منها. ويلجأ

المؤلف إلى هذا التقليد حين يريد أن يطلع المشاهد على ما تنوي شخصية أن تأتيه من فعل أو تتخذه من تدبير بحيث تظل شخصيات المسرحية الأخرى جاهلة به . وهكذا تنتحي الشخصية جانباً فتنطق ببعض العبارات التي تنقل تلك « المعلومات » إلى المشاهدين ، أو تنفرد بشخصية أخرى فتتبادل معها أمثال تلك العبارات . والفرق بين نجوى النفس والحديث الجانبي - حين تتحدث به الشخصية إلى نفسها - أن نجوى النفس تكون في الغالب والشخصية قائمة وحدها على المسرح وأنها لا تنقل « معلومات » بقدر ما تكشف عن مشاعر وانفعالات وأفكار ، أما الحديث الجانبي فعبارات قصيرة على مشهد من الشخصيات الأخرى لكي تطلع المشاهد على بعض الحقائق التي لا بد أن تظل تلك الشخصيات جاهلة بها .

والمؤلف المسرحي الحديث يحاول قدر الطاقة أن يتجنب الحديث الجانبي لا لأن المشاهد لم يعد يسيغه فحسب ، ولكن لأنه يؤثر على بناء المسرحية أحياناً فيحيل بعض أجزائها من مشاهد درامية تروى من خلال الحوار والحركة ، إلى « نقل » الأحداث نقلاً جامداً مباشراً .

وهناك قضية خاصة بالحوار في المسرح العربي فيما يتصل بالعامية والفصحى. فمن النقاد والمؤلفين والمهتمين بشؤون المسرح من يدعو إلى تكون الفصحى وحدها هي أداة التعبير في المسرحية ويرون أنها وحدها القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويراً نفسياً وفكرياً وفنياً ناجحاً ، ويعتقدون بأن في استخدام العامية خطراً على اللغة الفصحى وإهمالا لشأنها وتمكيناً للعامية من أن تجور عليها بمرور الزمن . ومنهم من يرى أن العامية أقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان «العصري الحديث» وأفكاره تعبيراً أقرب ما يكون إلى طبيعة الحياة، واقدر إلى التأثير في نفس المشاهد العصري وفكره .

والحق أنه من الخطا أن نتناول هذه القضية كأنها حرب بين العامية والفصحى،

إذ هي في حقيقتها قضية فنية في المقام الأول . فمن المسرحيات والموضوعات ما تصلح له الفصحى كالمسرحيات التاريخية والفكرية والمترجمة . فطبيعة الشخصيات وبعدها التاريخي في المسرحية التاريخية لا يجعل لها وجوداً عصرياً يتناقض مع حديثها باللغة الفصحى ، والمستوى الفكري للحوار في الأعمال الفكرية يقتضي لغة مارست التعبير عن القضايا الفكرية وأصبحت لها قدراتها وتقاليدها المعروفة في ذلك المجال . أما في المسرحية الترجمة فقد يبدو غريباً أن تتحاور الشخصيات الأجنبية بلهجة عربية عامية تناقض وجودها في نفس المشاهد ، ويكون من الخير في مثل هذه المسرحيات أن تتحدث الشخصيات بلغة ليس فيها من الروح المحلية الخالصة ما يبدو غريباً أو مضحكاً في بعض الأحيان على لسان الشخصيات غير العربية .

ومن المسرحيات ما يقتضي - بدافع من تقدير المؤلف - استخدام اللهجة العامية كالمسرحيات الاجتماعية العصرية التي تصور مواقف ومشاهد من الحياة اليومية وتقدم شخصيات « عصرية » ممن يصادفهم المشاهد في واقع حياته اليومية ، وبخاصة إذا اختلفت حظوظ تلك الشخصيات من الثقافة وتباينت أوضاعهم الاجتماعية ، بحيث تصبح اللغة الفصحى غريبة على ألسنتهم .

ويردّ أنصار الفصحى على دعوى دعاة العامية القائلة بأن اللغة ينبغي أن تتناسب مع المستوى الفكري والعاطفي والاجتماعي لشخصيات المسرحية وأن الفصحى قد تكون أحياناً أعلى من ذلك المستوى عند بعض الشخصيات ، بقولهم إن المسرحية كلها لا تمثل واقع الحياة بل هي صورة نموذجية مصفاة من ذلك الواقع . فليس شرطاً إذن أن تتحدث الشخصية كما تتحدث في حياتها اليومية ، وليس من ضير في أن يترجم المؤلف أفكار الشخصية وعواطفها من العامية التى تتحدث بها في واقع الحياة إلى ما يمكن أن تنطق به لو أتيح لها أن تتكلم باللغة الفصحى . فالواقعية في المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع ولكنها في رأيهم « واقعية فنية » تصور ما يمكن أن يكون .

وقد حاول كُتاب المسرح أن يوفقوا بين الاتجاهين فاقترح توفيق الحكيم – مثلاً – أن يستخدم الكاتب لغة وسطاً بين الفصحى والعاميه سمّاها اللغة « الثالثة » وهي لغة فصحى في أساسها ولكن تركيب عباراتها يميل إلى طبيعة تركيب الجملة العامية بحيث تبدو إذا سكنت أواخر كلماتها أقرب ما تكون إلى العامية وفي رأينا أن هذه اللغة « المصنوعة » لا تتيح للكاتب كل امكانات التعبير والتصوير التي تتيحها اللغة « الطبيعية » وتضفي على الحوار مع ذلك شيئاً غير قليل من الافتعال . وقد استخدم توفيق الحكيم هذه اللغة الثالثة في مسرحية معروفة له هي « الصفقة » التي يجري فيها الحوار بين فلاحين من الريف المصري على هذا النحو المقترح .

وفي رأينا أن القضية – كما قلنا – ليست خصومة بين الفصحى والعامية ولكنها قضية فنية يرجع الأمر فيها إلى تقدير المؤلف نفسه ومفاضلته بين الوسيلتين واقتناعه بأن إحداهما أكثر قدرة على التعبير عن طبيعة الموضوع والشخصيات في مسرحيته .

البناء المسرحي :

إذا كنا قد تحدثنا عن عناصر المسرحية من حدث وشخصية وصراع وحوار كل بمعزل من الآخر ، فإن هذه العناصر ليست على هذا النحو من الانفصال ولكنها تقوم في المسرحية على نحو متكامل لا ينبع من طبيعة العمل المسرحي وحده بل من « طبيعة الأشياء » نفسها . فليس هناك في الحياة أحداث مجردة عن الشخصيات ، ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن يقع لها أو منها أفعال وتبدر منها أقوال تحقق لها وجودها الإنساني . وليست غاية الكاتب المسرحي من هذه العناصر أن يستخدمها لذاتها ، ولكنه يهدف من ورائها إلى خلق « بناء » مسرحي كامل ينشئه ، خطوة خطوة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، حتى إذا اكتمل للبناء اكتملت تلك العناصر معه وتضافرت في نقل

« تصور كلي » لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما تنطوي عليه من رموز ودلالات .

والكاتب المسرحي – كما بينا – مقيد بطبيعة المسرح وإمكاناته فيما يعرض من أحداث وما يهيىء من مواقف وما يرسم من شخصيات. وهو لهذا لا يستطيع بنفسه أن يعرف بشخصيات المسرحية وعلاقاتها بعضها ببعض ولا ببعض أحداثها حتى يهيىء المشاهد لمتابعة مشاهد المسرحية ، وعليه أن ينقل كل هذه الحقائق في إطار مسرحي قائم على الحوار والحركة النابعين من حوافز نفسية وفكرية تدفع الشخصيات إلى هذا الحوار [1] .

لذلك يواجه المؤلف بعض « الصعوبات » في مشاهد المسرحية الاولى التي تعرض أمام مشاهد لا يعلم بعد طبيعة الموضوع ولا حقيقة الشخصيات ولا صلاتها بعضها ببعض . ويدرك المؤلف أن عليه أن ينقل هذه الحقائق إلى المشاهد في صورة مسرحية لا تبدو كأنها « معلومات » مباشرة يقدمها المؤلف ليمكن المشاهد من متابعة الأحداث وفهم الشخصيات .

وهذه الصورة المسرحية لا تتحقق إلا إذا هيأ المؤلف للشخصيات من المواقف ما يحفزها إلى القول وإلى الإفصاح عن بعض ما يروي جوانب من موضوع المسرحية ويعرف بشخصياتها . حتى إذا نما الحدث واتضحت طبيعة الشخصيات وصلاتها ، أخذت الحركة المسرحية تنمو بالتدريج في سبيل تطور الحدث واكتمال الشخصيات ووضوح الدلالات والرموز .

---

(١) يستعين كثير من المؤلفين في المسرح المعاصر بالراوي الذي يقوم مقام المؤلف في الرواية ، وعلى لسانه ينقل المؤلف بعض الحقائق عن طبيعة الشخصيات والمواقف والحدث قبل أن ينتقل المؤلف إلى تصوير المشهد تصويراً درامياً خالصاً . وسنتحدث عن هذا الأسلوب حين نعرض للاتجاهات الحديثة في التأليف المسرحي .

ومؤلف المسرحية التقليدية يقسم مسرحيته - عادة - إلى فصول قد تتراوح بين ثلاثة فصول أو خمس ، وقد يكون الفصل من مشهد واحد أو يشتمل على أكثر من مشهد . ويعرض المؤلف في كل فصل ما يقـــدر أنه يخطو بالحدث في سبيل النمو خطوة خاصة إلى الأمـــام ويقف في نهاية الفصل عند لحظة يتوقع المشاهد فيها تطوراً جديداً في الفصل التالي . ويحرص المؤلف - عادة - أن يكون نهاية الفصل - أو نزول الستار - نهاية مثيرة للتوقع دالة على أن الأحداث والشخصيات تسير في سبيلها إلى قمة « الأزمة » المسرحية .

التشويق :

ولما كان المشاهد يرى المسرحية كاملة في « جلسة » واحدة وفي وقت محدد ، على عكس قارىء الرواية الذي يمكن أن يقرأها - إذا أراد - على فترات مختلفة ، فإن المؤلف المسرحي يحاول أن يشهد انتباه المشاهد طوال العرض ، ويحرص على ألا يفتر شعوره نحو متابعة أحداثها وسلوك شخصياتها وتطور مصائرهم . والوسائل التي يلجأ إليها المؤلف لبلوغ هذه الغاية هي ما اصطلح على تسميتها « التشويق » أي أن يثير المؤلف عند المشاهد شوقاً لمتابعـــة الأحداث و « الاندماج » في المواقف والاهتمام بالشخصيات حتى ليتعاطف أحياناً مع بعضها فيتمثل نفسه في مكانها .

والمؤلف يبلغ هذه الغاية - في المسرحية التقليدية البناء - بأن يعتمد في روايه الحدث على الحركة الدرامية الدائمة متجنباً السرد والإشارات الكثيرة إلى أحداث تقع خارج المسرح ، كما يعتمد كذلك على التركيز متجنباً الإطالة في الحوار قدر الطاقة ، وتشعب الأحداث وتعدد الشخصيات أكثر مما ينبغي ، إلا في بعض المسرحيات التي تقتضي طبيعتها شيئاً من هذا كبعض المسرحيات التاريخية .

وفي سبيل الحفاظ على الحركة الدرامية لا يدع المؤلف الأحداث تسير سيراً عادياً فاتراً حتى تصل المسرحية إلى القمة أو الأزمة ، بل يحاول أن يبلغ هذه القمة عن طريق مواقف صغيرة متوترة تتعقد ثم تنحل تباعاً صاعدة طوال الوقت إلى قمة المسرحية وازمتها ، وكأنما الأحداث تنمو كالموجات الصغيرة المتلاحقة ، ما تكاد تختفي واحدة منها حتى تعقبها أخرى أكثر علواً وقوة حتى تنتهي إلى موجة كبيرة عارمة تتكسر على الشاطىء ، في ختـــام المسرحية . والمؤلف يصطنع هذا الأسلوب لأنه لا يستطيع بالطبع أن يجعل البناء المسرحي كله موقفاً واحداً متوتراً ، ولا أن يكثف الأحداث ويبلورها أكثر مما ينبغي فتبدو المسرحية بعيدة إلى حد كبير عن طبيعة الحيـاة . لذلك يقدم للمشاهد موقفاً عادياً وحواراً مما يجري بين الناس في مثل هذا الموقف ، ثم ما يزال الموقف يسير نحو « التوتر » والحوار يكتسب مزيداً من الإيقاع حتى يتخذ المشهد صورة « أزمة » صغيرة لا تلبث أن تنجلي ليبدأ المؤلف تهيئة الجو لموقف جديد .

وفي المسرحية التقليدية تتولد هذه الموجات من المواقف الصغيرة المتعاقبة على نحو منطقي بحيث تفضي كل موجة إلى ما بعدها بالضرورة . على أنـــه ليس شرطاً أن يحدث هذا التعاقب على مدى زمني متسلسل من اللحظة الحاضرة إلى ما يليها . فقد يجد المؤلف من الأنسب للبناء الدرامي أن يعود من اللحظة الحاضرة إلى الماضي عن طريق « الاسترجاع » أو الذكرى ثم يعود بعد ذلك إلى الحاضر . وقد يكرر هـــذا الأسلوب أكثر من مرة إذا اقتضت الضرورة وتداخلت أحداث الحاضر والماضي في المسرحية إلى هذا الحد . ومن ذلك أن نرى – مثلا – موظفاً يجلس إلى مكتبه وهو يقلب بين يديه بعض يلأوراق فتقع عينه على صورة لرجل ما كانت له في حياته قصة ، فيعود بخياله إلى وقائع تلك القصة في الماضي حتى إذا رأى المشاهد من جوانب الماضي ما يتصل بحياة ذلك الموظف عاد المشهد مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ورأيناه جالساً مرة أخرى

إلى مكتبه يقلب الأوراق نفسها . ومن خير النماذج للمزاوجـة المتكررة بين مشاهد الماضي والحاضر ما نجده في مسرحية « موت بائع جوال » للكاتب الأمريكي المعروف آرثر ميلر . ويستعين مخرج المسرحية – في الغالب – بالاضاءة والموسيقى لينقل المشهد من اللحظة الحاضرة إلى الماضي او ليعود بالماضي إلى الحاضر ، فقد تغشى المسرح غلالة من الضوء الأزرق او الأخضر او غيرها من الألوان المناسبة ، تصحبها موسيقى تصويرية تناسب الطبيعة النفسية لتلك النقلة. وقد ألف رواد المسرح مثل هذه الوسائل حتى أصبحت من التقاليد المسرحية المعروفة التي توحي بهذا الانتقال الزمني . وأغلب ما يكون هذا الانتقال في المسرحيات « النفسية » التي تتردد بين الماضي والحاضر لتكشف جذور « عقدة نفسية » او سيطرة فكرة او سلوك على إحدى الشخصيات . ومهما يكن من دواعي هذا الانتقال ، يظل ذلك الارتباط والتعاقب المنطقي بين المشاهد والمواقف الذي اشرنا اليه قائما بحيث يكون الانتقال من الحاضر إلى الماضي شيئا ضروريا نابعا من الارتباط الوثيق بين الزمنين في احداث المسرحية .

الوحدات الثلاث :

والحديث عن الزمن في المسرحية يقودنا إلى الحديث عما يعرف اصطلاحـاً بـ « الوحدات الثلاث » وحدة الزمن والمكان والموضوع .فقد جرى العرف في أغلب المسرحيات الإغريقية والمسرحيات الكلاسيكية على أن تدور الأحداث في إطار زمني لا يتجاوز اليوم الكامل ، وعلى ألا تنتقل من مكان إلى مكان قدر الطاقة ، وأن يكون هناك موضوع واحد كلي يربط بين مشاهـد المسرحية ومواقفها المختلفة . وقد بدأ هذا الاتجاه اتباعاً لقاعدة ذكرها أرسطو في كتابه عن الشعر استقراء للمآسي الاغريقية في عهده . على أنه من المعروف أن أرسطو لم يشر إلى وحدة المكان والموضوع بل تحدث حديثا عابراً عن وحدة الزمـان وحدها وهو يقارن في هذا الشأن بين الشعر القصص والمسرحي ، فقال: والشعر القصصي يتفق مع المأساة المسرحية في انه محاكاة لأحداث جادة، ولكنها يختلف

عنها في أنه يستخدم بحراً واحداً ويقتصر على السرد . وهو يختلف عنها أيضا في الطول ، فإن المأساة المسرحية تحاول قدر الطاقة أن تدور أحداثها في حدود دورة شمسية واحدة أو نحو ذلك . أما الزمن في الشعر القصص فلا حد له .

على أن الكتاب المسرحيين لم يقيدوا أنفسهم منذ الحركة الرومانسية إلا بوحدة الموضوع فحسب متنقلين في الزمان والمكان حسب طبيعة الأحداث والموضوع .

والحق ان الوحدة في الموضوع تبدو من بين تلك الوحدات الثلاث اكثرها منطقية وضرورة للتأليف المسرحي . وقد تتعدد المشاهد والأحداث الصغيرة وتبدو مختلفة في طبيعتها وقد نجد في المأساة بعض الشخصيات او المواقف الكوميدية ، ولكنها كلها تظل مشدودة بهذا « المعنى الكلي » الذي تعرضه المسرحية . فقد يلجأ المؤلف في المسرحيات التي تشتد فيها حدة التوتر ويزيد فيها الشعور بالمأساة إلى تخفيف هذا الشعور والاقتراب بالمسرحية شيئا ما إلى طبيعة الحياة التي لا تتكشف فيها المآسي ويتبلور زمانها كما يحدث في المسرحية ، فيقدم تلك الشخصيات الكوميدية كي تزيل إلى حين شيئا من قتامة جو المأساة ، وإن لم تتعارض معه او تخرج بالمشاهد خروجا تاما إلى جو مناقض . واغلب ما يكون ذلك على لسان مهرج أو احمق ينطق احيانا «بحكمة المجانين» ويبدو حديثه في ظاهرة عبثا لا معنى له ، وإن انطوى على فطنة فطرية او سخرية ذات دلالة او تنبؤ بصير او غير ذلك .

النهاية الحاسمة والنهاية المفتوحة :

تبلغ المسرحية قمتها – كما ذكرنا – حين ينتهي الصراع إلى غايته وترجح كفة من جوانبه على الأخرى ، وتنتهي الأحداث إلى ما يمكن ان يحسّ المشاهد معه

أنه نهاية لها . وفي بعض المسرحيات تكون هذه النهاية نهاية « حاسمة » يتقرر عندها مصير الشخصيات ولا يتوقع المشاهد معها أي امتداد آخر للأحداث . وقد تكون النهاية نهاية « مفتوحة » تظل فيها مصائر الشخصيات معلقة بعض الشيء ، وتظل الأحداث فيها قابلة للنمو . وليس هناك مجال للتفضيل المطلق بين هاتين النهايتين إذ تنبع كلتاهما من طبيعة المسرحية والبناء الدرامي ، وإن كانت النهاية المفتوحة تتيح للمشاهد أن يعيش في جـو المسرحية ويصاحب شخصياتها وأحداثها زمناً أطول بعد ان يشاهدها ، بما تثيره لديه من توقع لما يمكن ان يمتد اليه الحدث أو ينتهي اليه مصير الشخصيات .

ومهما يكن من أمر هاتين النهايتين ، فإن كلتيهما ينبغي ان تصل بالمسرحية إلى خاتمة للصراع في حدود البناء الفني الذي أقامه المؤلف لمسرحيته .

دراسة تطبيقية



(١) من المسرحيات العربية

مصرع كليوباترا

تأليف : أحمد شوقي

مصرع كليوباترا مسرحية تاريخية شعرية . وهي ـ لهاتين الصفتين ـ تتميز ببعض السمات الخاصة عن المسرحية النثرية العصرية .

وقد ارتبط المسرح بالشعر منذ نشأته الأولى عند الإغريق ، وظلت هـذه الصلة الوثيقة قائمة بين الفنين حتى العصور الحديثة ، إلى أن تغيرت طبيعة المجتمع وطبقاته ووضع الفرد فيه ، وجنح الأدب إلى الواقعية في تصوير قضايا المجتمع والكشف عن الحيـاة النفسية للإنسان المعاصر وسلوكه ومشكلاته الحضارية وغير ذلك من مقومات الحياة العصرية الجديدة ، وأحس كتاب المسرح أن النثر أنسب للتعبير عن تلك الموضوعات وأكثر مرونة وقدرة على الاقتراب من الحيـاة اليومية ، فأخذت المسرحية النثرية تحلّ محل المسرحية الشعرية بالتدريج حتى أصبحت أغلب المسرحيات نثراً ، إلا في محاولات شعرية قليلة على أيدي مؤلفين عرفوا غالباً على أنهم شعراء قبل أن يكونوا كتاباً مسرحيين .

على أن ذلك لا يعـني أن صلة المسرح بالشعر قد انقطعت كل الانقطاع ، فإن ارتباط هذين الفنين طيلة تلك العصور الطويلة لم يكن مجرد ميل شخصي أو مصادفة ، وإنمـا جاء من طبيعة العمل المسرحي الذي تقتضي الأزمات

والمواقف المتوترة فيه أن يرتفع الحوار إلى مستوى التعبير الشعري في إيقاعه ولغته وقدرته الخاصة على تصوير الانفعالات والعواطف . وما زال هذا شأن الحوار حتى في المسرحية النثرية إذ نراه في تلك المواقف المتوترة قريباً إلى حد كبير من طبيعة الشعر وإن لم يتحقق له « الشكل » الشعري .

ومع ذلك تفرض المسرحية الشعرية على مؤلفها بعض القيود في رسم المواقف وإجراء الحوار ، إذ يحاول أن يحصر مواقفه قدر الطاقة في مجال يصلح للتعبير الشعري ولا يضطره إلى الهبوط عن أحد أدنى لذلك التعبير . على أن الملاءمة بين الموقف والمستوى الفني للشعر لم يكن مشكلة حقة عند الكتاب الغربيين الذين لم يتقيدوا منذ البداية بمفهوم « الرصانة » الشعرية ، ولم يروا بأساً من اقتراب شعرهم من مواقف الحياة اليومية والتعبير عنها بلغة شعرية « بسيطة » دون أن يجدوا في ذلك ما يحسه الشاعر العربي من « ركاكة » في التعبير عن تلك المواقف .

فالمسرح فن طارىء على الشعر العربي الذي ارتبط عصوراً طويلة بشكل القصيدة وحدها وأصبحت له في ذلك تقاليد صارمة لم يتخل عنها إلا في السنوات الأخيرة . ومن بين هذه التقاليد أن يلتزم الشاعر — في الأغلب — معجماً شعرياً خاصاً ليس فيه كثير من ألفاظ الحياة اليومية ، وأن تأتلف ألفاظه في نسق خاص من الإيقاع يميزها عن الحديث العادي وعن النثر الفني ، اعتاد النقاد ودارسوا الأدب أن يسمّوه بالرصانة أو الجزالة ويسموا الهبوط دونه « ركاكة » أو « إسفافاً » .

لذلك كان الشاعر — في عصر شوقي — ما يزال مضطراً أن يجنب قدر الطاقة مواقف الحياة اليومية العادية التي تفرض عليه حواراً « نثرياً » يقترب من طبيعة تلك المواقف ، وأن يتجنب كذلك رسم شخصيات تضطره طبيعتها إلى استخدام لغة أو حوار بعيدين عن المستوى المفروض .

وكان طبيعياً حينئذ أن يجد الشاعر في المسرحية التاريخية أنسب الأشكال للحفاظ على مقتضيات الشعر والمسرح على السواء. فالمسرحية التاريخية ـ بطبيعة موضوعها وشخصياتها ـ لا تفرض على الشاعر أن يقترب من الحياة اليومية أكثر مما تتيحه تقاليده الشعرية ، وهي بحكم ارتباطها بالماضي وبشخصيات شاركت في صنع التاريخ على نحو ما ، تفسح المجال أمام الشاعر ـ دون حرج أو شعور بالتناقض بين طبيعة الشخصية أو المواقف ، والحوار الشعري ـ لكي يعبر بلغة شعرية عالية ، محققاً لشعره ما يطلب من رصانة أو جزالة أو متانة بناء .

وقد استمدّ المولفون المسرحيون العرب موضوعات مسرحياتهم في البداية من التاريخ ، حين كانوا في أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي ، لم يوجد بينهم بعد ـ لغيبة البيئة المسرحية والممارسة الطويلة ـ مواهب مسرحية حقيقية تستطيع أن تبتدع من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيات من خلق الكاتب المسرحي وحـــده . فكان طبيعياً أن يلجأ الكاتب إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل الأصيل .

وكاتب المسرحيــة التاريخية لا يختار أحداث التاريخ وشخصياتها لكي يكتفي بعرضها في إطار مسرحي دون هدف إلا ما يخلع هذا الإطار على صور التاريخ من حياة ؛ بل يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة قد تكون نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك ، ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة . فقد يصبح البطل التاريخي رمزاً لمعنى من المعاني الإنسانية ، وقد يجد الكاتب في موقف تاريخي كشفاً عن حقيقة نفسية باقية ، وقد يرى في تحوّل مصائر بعض الشخصيات وما انتهت إليه من فواجع تعبيراً عن حقيقة خالدة من حقائق الحياة ، فينسج حول هذه الرموز والدلالات والحقائق نسيجاً فنياً كاملا ، مستعيناً في ذلك بما أشرنا إلية من عزل واختيار .

وقد يرى الكاتب في حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابه من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعيش فيه ، أي أن «يسقط» الحاضر على الماضي كما يقال في الاصطلاح النفسي المعروف. وكما يقتضي التعبير عن بعض الدلالات والرموز من خلال الحدث التاريخي والشخصية التاريخية إقامة بناء فني كامل على أساس من العزل والاختيار ، كذلك ينبغي أن يمارس الكاتب هذا الاختيار والعزل في الربط بين أحداث التاريخ ووقائع الحاضر . فكما أن أحداث الحياة العصرية اليومية لا تصلح جميعاً، في اختلاطها واختلاف قدرتها على الدلالة والرمز ، لكي تكون موضوعاً لعمل مسرحي ناجح ، كذلك لا تصلح كل أحداث التاريخ كما انتهت إلينا ؛ فالتاريخ ليس في النهاية إلا أحداثاً كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط مختلفة الرموز والدلالات .

وإذا كان الموضوع التاريخي ييسّر أمر الخلق للكاتب ويغنيه عن ابتداع موضوع كامل من صنعه ، فإنه من ناحية أخرى يفرض عليه الالتزام بأحداث التاريخ ووقائعه المعروفة . لكن الكاتب لا يضيق كثيراً بهذا الالتزام ، إذ يجد لديه من الوسائل الفنية المشروعة ما يمكنه من الإضافة إلى أحداث التاريخ وإلقاء اضواء خاصة عليها تجعلها صالحة للتعبير عما يريد من رموز ومعان ودلالات .

فالكاتب في حل من أن ينسب إلى الشخصية التاريخية من الأفعال والأقوال ما لم يسجله التاريخ وما لا يتعارض مع وقائعه المعروفة لكي يبرز معالم تلك الشخصية كما يدركها هو وكما يريد أن ينقلها إلى المشاهد ، بتفسير جديد ورؤية متفردة تلتفت إلى بعض الوقائع دون بعض من ناحية ، وتضيف وقائع مبتكرة من ناحية ثانية تؤكد هذا التفسير وتلك الرؤية .

وكما يستطيع الكاتب أن يبتكر أحداثاً ثانوية لم يسجلها التاريخ ، يستطيع أيضاً أن يستخدم شخصيات ثانوية تاريخية لم ينقل إلينا التاريخ سماتها ووقائع حياتها على نحو كامل بحيث يجد المؤلف مجالاً أكبر في الإضافة والابتكار دون حرج . كما يستطيع الكاتب كذلك أن يخلق شخصيات ثانوية لم يرد ذكرها في التاريخ ليستعين بها على إبراز ما يريد من دلالات وحقائق .

وإذا كان مؤلف المسرحية التاريخية لا يستطيع أن يغير حقائق التاريخ الكبرى فإنـــه يستطيع أن يغير دلالاتها المألوفة عند الناس أو ينتزعها من إطارها التاريخي البعيد لتصبح صورة حية من صور الحياة المعاصرة بالاختيار والعزل والإضافة .

★

وقد ظلت شخصية كليوباترا ووقائع حياتها المثيرة ونهايتها الفاجعة من الصور التاريخية التي تتجاوز وجودها في صفحات كتب التاريخ إلى وجود حيّ متجدد في نفوس الناس وعقولهم على مدى العصور . وفتن الشعراء والكتاب بتلك الشخصية الفريدة في تلك الحقبة من حقب التاريخ التي تتحول فيها مصائر الدول وينتهي فيها الأبطال إلى مصارع الهزيمة أو مشارف المجد، فكتبوا عنها كثيراً من الروايات والمسرحيات .

ثم جاء شوقي فكتب مسرحيته من رؤية خاصة به كشاعر عربي مصري ينتمي إلى ذلك الوطن الذي حكمته هذه الملكة ووقعت فيه تلك الأحداث . ومن يقرأ المسرحية ويتأمل جوانب الصورة التي رسمها شوقي لكليوباترا ، يشعر أن المؤلف قد أقبل على كتابة مسرحيته بقصد خاص ، أن يبرئها من تلك التهم التي ينسبها إليها المؤرخون ، ويرسم لها صورة تخالف صورة تلك الملكة الخليعة الخاضعة لنزواتها وشهواتها .

فكليوباترا عند شوقي ملكة طموح أرادت أن تستغل جمالها وفتنة القياصرة به لكي تبني لنفسها ولبلدها مجداً سياسياً كبيراً وتوقع بين قادة الرومان فيحطم بعضهم بعضاً وتنفرد هي بعد ذلك بالقوة والسلطان . وإذا كان المؤرخون قد ألحوا على الحديث عن نزواتها وخضوعها لشهواتها الجسدية حتى أضاعت ملكها وساقت بلدها إلى استعمار روماني طويل، فإن شوقي يحاول أن يبرر ذلك ويفسره تفسيراً جديداً بأنه ليس خضوعاً للنزوات وانسياناً وراء شهوات ، بل هو طموح فطري عند كليوباترا لتربط حياتها بحياة العباقرة والأفذاذ من أبطال التاريخ .

ويكلل شوقي هذه الصورة الجديدة بتفسيره لانتحار كليوباترا . فلم يكن هذا الانتحار مجرد هروب المنهزم من وجه هزيمته ، أو لحظة من لحظات اليأس القاتل الذي ينتاب الأبطال حين تنتهي أمجادهم إلى سقوط فاجع ، بل كان سلوكاً وموقفاً قومياً جليلاً أرادت كليوباترا من خلاله أن تجنب وطنها عار الهوان إذ تساق ملكته أسيرة إلى روما لتعرض هناك « كالسبي على الرجال ».

على أن شوقي مع ذلك لم يبرئها من ضعف بشري طبيعي يراود كل نفس انسانية فتنساق إلى حين وراء نزعاتها ثم تتماسك .وتعود إلى طبيعتها الأصيلة . فكليوباترا – على أية حال – امرأة يمكن أن تحب ويمكن أن تتجاوز بها عواطفها حدود ما ينبغي للملكة جليلة في بعض الأحيان .

وقد سلك شوقي في تصوير هذه الجوانب من شخصية كليوباترا تلك الطرق الفنية التي أشرنا إليها من اعتماد على أقوال الشخصية المسرحية ومواقفها وبيان لحديث الآخرين عنها ومواقفهم منها .

فنحن نستمع في أول مشهد من الفصل الأول إلى حوار شخصيتين تمثلان مقاومة الشعب لما يراه من فساد كليوباترا ، هما « حابي » و « ديون » فنصادف

فيه تلك الصورة التاريخية التقليدية للملكة في مجونها وخطل سياستها ، وكأنما أراد شوقي أن يقدم هذا الوجود التاريخي المألوف لينقضه بعد حين على لسان كليوبترا حيناً وبمواقفها حينا آخر ، أو على لسان بعض أنصارها من وصيفات أو قواد .

ويعجب حابي وديون لما يسمعان من نشيد النصر يتردد في شوارع الاسكندرية ، وقد شهدا بأنفسهما عودة الأسطول بعد موقعة أكتيوم البحرية في حال من الفوضى والتستر لا تدل على النصر . ثم تدخل الملكة بعد حين فيروعها ما راع الفتيين من هذا النشيد وتسأل فتعرف إن إحدى وصيفاتها « شرميون » هي التي أذاعت خبر الانتصار الكاذب لكي تحمى سيدتها من غضب الشعب . وهنا تقدم كليوباترا تفسيراً لوقائع المعركة البحرية قدر شوقي أنه يلقى ضوءاً جديداً مشرقاً على شخصية الملكة بإبراز حوافزها القومية التي آثرتها على عواطفها الشخصية العميقة [1] :

أيها السادة اسمعوا خبر الحر ... ب وأمر القتال فيها وأمري
واقتحامي العباب والبحر يطغى ... والجوارى به على الدم تجري
بين انطونيو وأكتاف يوم ... عبقري يسير في كل عصر
أخذت فيه كل ذات شراع ... أهبة الحرب واستعدت لشر
لا ترى في المجال غير سبوح ... مقبل مدبر ، مكر مفر
وترى الفلك في مطاردة الفلك ، ... كنسر أراد شراً بنسر
وتخال الدخان في جنبات الجو ... جنحاً من ظلمة الليل يسرى
ودوى الرياح في كل لج ... هزج الرعد أو صياح الهزبر

(١) المسرحية ص ١٠

وترى الماء ، منه عود سرير لغريق ، ومنه أحناء قبر

يغسل الجرح ، شر من غسل الجرح ،ويأسو من الحياة ويبرى

كنت في مركبي وبين جنودي أزن الحرب والأمور بفكري

قلت : روما تصدعت فترى شطرا من القوم في عداوة شطر

بطلاها تقاسما الفلك والجيش وشبّا الوغى ببحر وبر

وإذا فرّق الرعاة اختلاف علموا هارب الذئاب التجري

فتأملتُ حاليّ مليًّا وتدبرت أمر صحوى وسكري

وتبينت أن روما إذا زالت عن البحر لم يُسْد فيه غيري

كنت في عاصف ، سللت شراعي منه فانسلت البوارج إثرى

خلصتْ من رحى القتال وما يلحق السفن من دمار وأسر

فنسيتُ الهوى ونصرة أنطونيوس ، حتى غدرته شرّ غدر

علم الله ، قد خذلت حبيبي وأبا صبيتي ، وعزني وذخرى

والذي ضيّع العروش وضحّى في سبيلي بألف قطر وقطر

موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر ، وكنت ملكة مصر

والحق أن أهم ملامح الصورة التي أراد شوقي أن يرسمها لكليوباترا يتلخص في هذا المعنى القومي وفي تلك التضحية الممتدة في بناء المسرحية ، منذ أن كشفت الملكة عن دوافع انسحابها إلى أن آثرت الموت على الحياة حفاظا على شرف وطنها . وهي في هذه الأبيات السابقة وحدها تشير إلى صراع نفسي عنيف لا بد أن يكون قد احتدم في نفسها قبل أن تتخذ قرارها الحاسم بالانسحاب من معركة أكتيوم البحرية . اقتضى في خطتها السياسية الماكرة الطموح لتخذل

« حبيبها وأبا صبيتها ومن ضيع العروش في سبيلها وضحى بألف قطر وقطر » أم تستجيب لحبها ووفائها وأمومتها وتبقى إلى جوار انطونيوس في المعركة . وقد كان من الممكن أن يكون هذا الصراع الإنساني الطبيعي المشروع محور المسرحية كلها لو التفت إليه شوقي وأنماه في مواقف وسلوك بدل أن يكتفي بهذا « السرد الخبري » على لسان كليوباترا . لكن اهتمامه بإبراز الشعور القومي عند الملكة وتفسير سلوكها على نحو جديد من التضحية الوطنية صرفه عن أن يحتفل بهذه الحوافز النفسية العميقة التي ينبعث من أمثالها الصراع المسرحي الصحيح .

ويمضي شوقي مؤكداً تلك التضحية الوطنية على لسان الملكة مستخدماً « السرد الخبري » نفسه حين تقول مخاطبة الكاهن أنوبيس [1] :

أبي ، لا العزل خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بي سبيّا
أيوطأ بالمناسم تاج مصرٍ وثَمّ شمرة في مفرقيا ؟

وكان ذلك بعد أن علمت بهزيمة انطونيو وأدركت أنها تواجه مأزقاً قد تختار فيه بين حياة مهينة لها ولوطنها ، وموت كريم تحفظ به كرامة شعبها وبلدها .

ثم تقول مرة أخرى تناجي نفسها وهي تنتحر [2] :

أأدخل في ثياب الذل روما وأعرض كالسبي على الرجال ؟
وأحدج بالشماتة عن يميني ويعرض لي التهكم عن شمالي ؟
وألقى في الندي شيوخ روما مكان التاج من فرقيّ خالي ؟

---

(١) المسرحية ص ٦٧
(٢) المسرحية ص ١٠٢

وأغشى السجن تاركة ورائي قصور العز والغرف الحوالي ؟
وتحكم فيّ روما وهي خصمي وتسرف في العقوبة والنكال ؟
يراني في الحبائل مترفوها وقد كان القياصر في حبالي
إذن غير الملوك أبى وجدى وغير طرازهم عمي وخالي ؟
سأنزل غير هائبة إذا ما تلمظت المنيّة للنزال
أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجمال
حياة الذل تدفع بالمنايا تعالىْ حيّة الوادي .. تعالي

على أن شوقي قد وفق إذ أضاف في هذه الأبيات إلى شعور الملكة القومي إحساسها الشخصي بالمهانة وشعورها ببشاعة المفارقة بين ما كانت فيه من ترف وسلطان وما يمكن أن ينتظرها من عذاب وذل .

وحين تصمت كليوباترا صمت الموت فلا يستطيع أن تمجد تضحيتها وبطولتها ، يجيء هذا التمجيد في ختام المسرحية على لسان الكاهن أنوبيس الذي أغراها بالموت منذ أن أدرك ألا سبيل للخلاص من الهزيمة المحتومة .

يقول أنوبيس [(١)] :

بنتي ! رجوتك للضحية والفدا فوجدت عندك فوق ما أنا راجي
إن تصبحي جسداً ، فنفسك حرة وعلاك سالمة وعرضك ناجي
سيقول بعدك كل جيل منصف : ذهبت ، ولكن في سبيل التاج

على أنه يبدو أن شوقي قد أحس أن الدوافع السياسية والتضحية القومية قد

(١) المسرحية ص ١٠٤

تلقى ضوءا أكثر إشراقاً على شخصية الملكة المتهمة بالخضوع المطلق لدوافـــع ونزوات شخصية ، ولكنها لا تبرر « مغامراتها » العاطفية الكثيرة ولا تبرئها مما اتهمها به المؤرخون من جرى وراء الرجال وانسياق وراء أهوائها وغرائزها. لذلك أجرى على لسانها وهي تناجي نفسها ما قدر أنه يمكن أن يبرر هذا السلوك ، إذ تقول إن صلاتها بالرجال لم تقم على مجرد الشهوة والهوى بل على طموح فطري في نفسها يدفعها منذ طفولتها إلى أن تعشق العبقرية وتربط حياتها بحياة الأبطال والعباقرة [1] :

أراني لم يحسن إليّ معاصري ... ولم أجد الإنصاف عند لداتي
فكيف إذا ما غيب الموت ذادتي ... وبدد أنصارى ، وفضّ حُماتي ؟
كأنيّ ـ بعدي بالأحاديث سُلطت ... على سيرتي ، أو وكلت بحـــياتي
وبالجيل بعد الجيل يروى زخارفا ... فمن زور أخبار وإفـــك رواة
يقولون : أنثى أفنت العمر بالهوى ... بهيمية الـــلذات والشهـــوات
فداً لغرامي بالرجال وحسنهم ... غرامُ الغواني أو هوى الملكات
فليس الغلام البارع الحسن فتنتي ... ولا الرائع الأجـلاد والعضلات
ولكن عشقت العبقرية طفـــلة ... وفي الغافـلات البُله من سنواتي

وإذا كانت الرغبة في رسم صورة مشرقة لكليوباترا قد جعلته يغفل عـن ذلك الصراع بين وفائها لمن تحب ، وولائهـــا لوطنها فاختصره في سرد خبري عابر ، فإن هذه الرغبة نفسها قد أغفلته عن الالتفات إلى صراع مماثل وإن كان في مجال أعم ، هو ذلك الصراع الذي يمكن أن يقوم في نفس ملكة شابة جميلة متعلقة بأسباب المتعة والترف ، بين الاستجابة لأهواء النفس والوفاء بواجبات

---

(١) المسرحية ص ٩٤

الملك . وقد كان تصوير هـــذا الصراع بطريقة مسرحية ناجحة عن طريق التأرجح بين هذا الجانب وذاك وما يصحب ذلك من تردد أو إقبال أو نـدم جديراً بأن يقدم للمشاهد والقارىء صورة إنسانية أكثر اكـتمالاً وأقدر على الإقناع من تلك الشخصية التي رسمها وتلك الحجة التي ساقها لكي يبرئها من جريها وراء الرجال .

لكن شوقي بدل أن يبرز هذه الرغبة الأنثوية الطبيعية عند الملكة الجميلة الشابة ، التفت إلى ضعف أنثوي من نوع آخر لا يناسب تلك الصورة الجليلة التي أراد أن يرسمها لها . فقد رأينا في أول مشهد من مشاهد المسرحية مدى طموح هذه الملكة وتدبيرها السياسي البعيد . ومع ذلك نراها قعيدة البيت، والحرب تدور خلف أسوار عاصمة ملكها ليتقرر في ميدانها مصيرها ومصير بلادها ، ونسمعها تتساءل — بعد أن شغلت نفسها طويلاً بقصة حب بين ديون الفـتى الثائر ووصيفتها هيلانة — عن أنباء الحرب وكأنها لا صلة لها بها ،رغم قولها إنها معركة حياة أو موت [١] :

أبي .. قد نسينا حديث القتال فمنذ الصباح تدور الرحى
وجيش الحليف وجيش العدو بظهر المدينة رهن الوغى
هنالـك يقضى مصير البلاد فإمــا البقاء وإمــا الفنا
ومن عجب كاد يمضي النهار وما من رسول وما من نبا

والطريف أنها قبيل هذا الحديث كانت قد سمعت حابي يتحدث عنها حديثاً ثائراً مع وصيفتها هيلانة ، فتعفو عنه من أجل وصيفتها واستمالة له إلى صفها ثم تقول مطمئنة إياه :

---

(١) المسرحية ص ٢٤

دع الذَّوْدَ عن مصر لي إنني   أنا السيف والآخرون العصا..!

وليس من ضير في أن تسلك الشخصية المسرحية ألوانا متناقضة من السلوك إذا كان هذا التناقض مبرراً نابعا من تصارع حوافز مختلفة في نفس الشخصية، أو نتيجة لتطور طرأ على تكوينها الوجداني أو الفكري أو الأخلاقي أو غير ذلك من مقومات الشخصية. أما إذا احتفظت الشخصيات بمقوماتها الأساسية، وبخاصة شخصية البطل الذي يعرفه المشاهد عادة بسمة غالبة عليه، فإن التناقض ينبغي أن يظل في الحدود التي لا تعدو على كيان الشخصية الرئيسي ولا تخرجه مثلا من نطاق الشجاعة النبيلة إلى الجبن الشائن أو من الوفاء الكريم إلى الغدر البشع أو غير ذلك مما يهدم المعنى الرئيسي الذي تقوم عليه شخصية البطل. والبطل في المسرحية الكلاسيكية شخصية «نبيلة» يصدر سلوكها عن قيم خلقية أو نفسية يقدرها العصر والمجتمع، ولكنها مع ذلك تنطوي على «نقطة ضعف» ما تزال تعمل في داخلها حتى تفضي بها إلى نهاية فاجعة. ولكن «نقطة الضعف» هذه لا ينبغي أن تبلغ حد الرذيلة التي تصدع شخصية البطل وتفصم كيانه وتفقده «تعاطف» المشاهد.

على أن المسرحية الحديثة مهما تكن تقليدية في بنائها – لا تتمسك بهذا المفهوم للبطولة، إذ يؤمن المؤلف المسرحي الحديث بأن النفس الإنسانية أكثر تعقدا وتركبا من أن تخضع لباعث واحد غالب، وكثيراً ما تتجاذبها بواعث عديدة متناقضة. لكن المؤلف يدرك أن أي تحول من موقف إلى آخر وسلوك إلى سلوك مناقض لا بد أن يجيء نتيجة صراع قد يطول أو يقصر أو تزيد حدته أو تقل بما يتناسب مع طبيعة ذلك التحول ومداه.

وقد يكون موقف كليوباترا مقبولاً وهي في قصرها بعيدة عما كان ينبغي لها من مشاركة في أمر المعركة، لو أن المؤلف كان قد هيأ لها من المواقف في المسرحية ما يبين أن هذا السلوك – مثلا – ليس إلا امتداداً لسياستها التي

اتبعتها في الموقعة البحرية ، وأنها كانت تترقب حتى تسفر الحرب عن تحطيم جيشي أنطونيو وأكتافيو معاً ،أو أنه نتيجة شعور بالندم على خذلانها لأنطونيو في المعركة البحرية وحرصاً على ألا تندفع إلى مثل هذا السلوك مرة أخرى إذا ما شهدت المعركة الجديدة ، أو غير ذلك من الدوافع الإنسانية التي يبني بها المؤلف شخصيته بناء يحقق لها أبعاداً حقيقية مقنعة .

وقد حاول شوقي أن يبرز « نقطة ضعف » خاصة في شخصية كليوباترا كانت تفسد عليها سياستها وتحبط ما تسعى اليه من تفرد بالقوة بعد أن تفرغ من أمر أنطونيو وأكتافيو معا . ذلـــك انها كانت لا تستطيع إخفاء بغضها لروما والرومان وكانت لهذا كثيرة التصريح به إلى حد أوغر صدور رجال انطونيو وصرفهم عن نصرته لما رأوه من استجابة شائنة منه لرغبة كليوباترا في أن يظهر الزراية بوطنه ويبرأ من قوميته . ولو احسن شوقي استخدام هـــذه البغضاء في الحدود المعقولة التي لا تنقلب فيها « نقطة الضعف» إلى حماقة ، لأثار من التعاطف مع كليوباترا اكثر مما اثاره بالتعليل الكلامي لسلوكها .

ولكنه بالغ في إبراز هذا الحافز وكرره إلى حد غير مقبول لا يمكن ان تنتهي اليه شخصية ترسم سياسة دول وتتحكم في مصائر جيوش وابطال .

وقد يكون مقبولاً ان تفصح كليوباترا عن منافستها لروما وهي تعبر عن فرحتها بعودة انطونيو منتصراً انتصاره الموقت في اليوم الأول من ايام المعركة ، وقد نحس ببراعتها حين تقرن هذا الإفصاح بالثناء الجم على بطولة انطونيو حتى يتقبل عداءها الصريح لوطنه ، وذلك في قولها (١)

اليوم تعلم روما ان ضرتها تقلد الغار من تهوى وتختار

---

(١) المسرحية ص ٢٧

والیوم تعلم روما أن فارسها جيش بمفرده في الروع جرار

ولكنا نحار أمام إلحاحها على التصريح بعدائها لروما ولومها لأنطونيو لأنه لم يواصل مطاردة اكتافيو حتى النصر ، وكأنما كانت قد استأجرته ليحارب لها روما ، وذلك في قولها بعد الحديث السابق [1] :

إن المنى لم تقصّر بل قصّر المتمني
فلو صبرتم قليلا وسرتمو في تأني [2]
أرحتموني وروما من الخصام المعني

وتتمادى كليوباترا في حماقتها فتهاجم روما بلا مناسبة وهي تدعو خدمها ليعدوا وليمة فاخرة احتفالاً بنصر أنطونيو المؤقت فتقول [3] :

مصر إن أولمت سمت بالأغاني درجات وأسمت الأشعارا
لا تسيروا على ولائم روما سرفاً في الفسوق واستهتارا
كلما أولمت أساءت إلى العقل وجرّت على الحضارة عارا

ولا شك أن شوقي قد قصد من وراء ذلك أن يبين أن شعور كليوباترا القومي واندفاعها بحافز من هذا الشعور إلى عداوة روما ، كانا من أسباب سقوطها في النهاية ، إذا أثارت سخط القادة والجنود من الرومان فانفضوا من حول أنطونيو

---

(١) المسرحية ص ٣٠

(٢) نلاحظ في هذا الشطر سقطة عجيبة من شوقي في مستوى التعبير الشعري ، لا تتناسب مع قدرته ولا مع المستوى الفني العام للعبارة الشعرية في المسرحية

(٣) المسرحية ص ٣٣

في الساعات الحاسمة . لذلك نراه يعقب على قول كليوباترا بقول قائد روماني إلى « زميل له في غضب » :

أتسمع ما تقول عدو روما ؟ قد اجترأت على روما البغيُّ !
أتحت لوائهـــا وبجانبيها يخوض الحرب من روما كميٌّ ؟

ويجيبه صديقه بقوله :

غداً تلقى ، وإن غدا قريب عقاباً في البـــلاد له دويٌّ !

ولكنه - كما قلنا - يسرف في ذلك إسرافاً غير مقبول - ولا يخلق المناسبة المقنعة التي يمكن أن تحفز كليوباترا إلى الجهر بعدائهـــا على هذا النحو . فحين يشرب أنطونيو في الوليمة على حبها ، تهتف بحبه وبحب مصر ، ولكنها لا تكاد تسمع قائداً رومانيا يشرب على حب بلاده - وهو أمر طبيعي يزيد من تلقائيته ضيق قادة الرومان بعدوان كليوباترا المتكرر - تهتف قائلة في حماقة وصلف وبعد غريب عن الكياسة :

.... دعوا روما ولا تجـروا لها ذكراً
فـما أنطونيو منها وإن كان ابنها البكرا
ولكن تحت أعلامي يقـود البر والبحرا

والأغرب من ذلك أن يبرأ أنطونيو من وطنه حين « يقرأ في عيني كليوباترا ما تريد » يسأله القائد الروماني [1] :

أحقٌّ مارك أنطونيو ُس من رومية تبرا ؟

(١) المسرحية ص ٣٤

فيجيبه :

أجل ، أتبع مولاتي ولا أعصى لها أمرا

ومرة أخرى يحاول شوقي أن يؤكد أثر هذا كله في فاجعة كليوباترا وأنطونيو حين يهمس قائد روماني إلى صحابه :

دعو أنطونيو إنني أرى السُّكر به أزرى
لقد كان الفتى الفطنَ فصار الحدَثَ الغِرّا

فيهمس قائد آخر :

سنلبث ساعة نحتال حتى إذا سُلت عقولهم انسللنا
فما المتدله السكير أهل لتنصره السيوف إذا استُللنا

والحق أن شوقي لكثرة احتفاله بشخصية كليوباترا قدْ رسم صورة بالغة الشحوب لأنطونيو فجعله مجرد تابع أو محارب مأجور أوعاشق مفتون لكليوباترا ، وقد كان يستطيع أن يجعل الصراع أكثر حيوية وعمقاً وشخصية كليوباترا أكثر اقناعاً لو احتفظ لأنطونيو ببعض ملامح شخصية كسياسي وقائد مرموق .

وبدون مناسبة مرة أخرى ، تسأل كليوباتر « حبرا » الساحر في الوليمة قائلة [١] :

حبرا ، أعندك سحر يشل طاغوت روما
ويجعل الناس فيها حجارة ورسوما

(١) المسرحية ص ٣٦

ويعلق أنطونيو في استخذاء بعد أن سمع قواده « يدمدمون » :

سيدتي ، لا تجرحي فؤادي   ولا تنالي بالأذى أجنادي
وقللي السخط على بلادي

وفي إصرار عجيب تجيبه كليوباترا :

أنطونيو ، ما أنت رومانيٌّ   ألم تقـــل إنك لي جنديٌّ

ويبرأ البطل الكبير من وطنه امام جنده من جديد !

بلى ، وددتُ أنني مصريٌّ   وأنني تابعـك الوفيٌّ
ما في سوى رضاك لي مُضيٌّ

وتبلغ الإثارة ما أراده شوقي من بيان لتمرد جنود أنطونيو وانصرافهم عنه حين تعاود كليوباترا هجومها على روما — بلا مناسبة أيضاً — فتقول :

قيصرُ ، ذي سُلافةُ الفيّوم
تُنمَى إلى عقائل الكروم
مخبوءة من عصـــر مِصرائيم
قد عُمّرت كعُمُر النجوم
دنان مصرٍ لا دنانُ الروم !

فيدمدم القواد الرومان ويتهامسون ويهتف أحدهم :

قولوا يا رومانيونا   تحيـــا رومـــا

فيهتف آخر : تحيا .. وثالث ! تحيا
ثم يهتفون جميعاً : تحيا روما
فترد جماعة من المصريين ! تحيا مصرُ

وللمرة الأخيرة تصرح كليوباترا بلا كياسة بأطماعها السياسية مشيرة إلى

ولدها من يوليوس قيصر ، مرشحة إياه لحكم رَوما بعد أنطونيو !

أنت لروما في غدٍ وقيصرون بعد غدْ
والشرق سلطاني الذي إكليله ليَ انعقـــد

وخلاصة القول أن شوقي قد أقبل على رسم شخصيته وهو عازم على أن يضعها في ضوء جديد فأسرف في العزل والاختيار حتى بدت أغلب المواقف وكأنهـا مقصودة قصداً لكي تلقى هذا الضوء على كليوباترا ، وبدا أغلب الحوار وكأنه تبرئة متعمدة لها مما يثار حولها من شبهات . وكما يؤدي إهمال المؤلف لاختيار المواقف الصالحـــة المناسبة إلى خلو المسرحية من الدلالات والمعاني والرموز ، كذلك ينتهي الاختيار الصارم للأحداث والمواقف إلى أن تبدو الشخصية كأنها تجسيم لفكرة المؤلف وليست شخصية حيـــة ذات أبعاد حقيقية ، تأتي من الأفعال والأقوال التلقائية غـــير المرسومة ما يجعلها أكثر إقناعاً وأقرب إلى طبيعة الحياة ، ويؤكد في الوقت نفسه الطبيعة المركبة للنفس الإنسانية .

بناء المسرحية الفني

اختار شوقي من حياة كليوباترا أياماً معدودة حافلة بأحداث مادية ونفسية جسيمة ، مغفلا تاريخها السابق إلا ما كان من إشارات مقتضبة قليلة .

ومع أن في حياة كليوباترا أحداثاً أخرى جديرة بالتصوير المسرحي لما تنطوي عليه من مآس وصراع، رأى شوقي أن يركز اهتمامه حول تلك اللحظات الأخيرة التي تلخص هذه الحياة الحافلة وتمثل قمة التحول في مصير صاحبتها ووطنها ومن اتصلت أسبابهم بأسبابها .

واللحظات التي اختارها شوقي تتيح له أن يجلو صورة الملكة المتهمة في وضع جديد لأنها لحظات يواجه الإنسان فيها مصيره المحتوم فتتكشف نفسه على حقيقتها بعد أن يزول عنها ما كان يغطي عليها من أطماع وطموح ومكر وحيلة وحب وبغضاء وغيرها من العواطف والأحاسيس .

وقد ذكرنا – في الدراسة النظرية – أن المشاهد الأولى من المسرحية كثيراً ما تواجه المؤلف بصعوبات فنية ، خاصة وهو يقدم إلى المشاهد أحداثاً وشخصيات لا يعرف طبيعتها وصلاتها بعد ، ويمهّد – كالمألوف – للمواقف المتوترة التي لا يمكن أن تبلغها أحداث المسرحية إلا بعد حين من بداية مشاهدها . لذا يجد المؤلف نفسه مضطراً إلى تقديم « معلومات » للمشاهد تعينه على متابعة أحداث المسرحية وشخصياتها، ولكنه مع ذلك يحاول قدر الطاقة أن يضع تلك المعلومات في إطار مسرحي صحيح بأن يخلق من المواقف ما يدفع الشخصيات إلى الإفصاح

عنها بدافع من انفعال أو ضرورة أوغير ذلك من الحوافز ، وبأن يواجه المشاهد منذ البداية بما يثير تطلعه إلى المعرفة حتى إذا ساق إليه شيئاً من الحقائق جاءت استجابة لهذا التطلع

وقد اتبع شوقي هذا الأسلوب في بداية المسرحية فأثار توقع المشاهد بذلك النشيد الذي يتردد خارج القصر متغنياً بنصر كليوباترا وأسطولها على الأسطول الروماني ، على خلاف ما يعلم المشاهد من حقيقة تاريخية. ثم يبدأ المؤلف فيحاول أن يجلو هذا التناقض المثير عن طريق حوار بين شخصيتين تمثلان مقاومة الشعب حينذاك هما حابي وديون ، مقدماً خلال ذلك ـ وبدافع من انفعال هاتين الشخصيتين بما تسمعان من زيف ـ مزيداً من الحقائق يدرك المشاهد منها أن ما سمع من نشيد يصدر عن قصد إلى تضليل الشعب من مصدر لم يفصح الموقف عنه بعد .

يقول حابي عقب سماعه النشيد :

اسمع الشعب ديونُ   كيف يوحون إليهِ
ملأ الجوّ هتافاً   بحياتَيْ قاتِلَيْه
أثرّ البهتان فيه   وانطلى الزور عليه
يالَه من بَبَّغاءٍ   عقلُه في أذنيه !

ويرد عليه ديون فيكشف قليلاً عن مصدر هذا الزيف وطبيعته دون أن يفصح :

حابي ، سمعتُ كما سمعتَ وراءني   أن الرّميّة تحتفي بالرامي
هتفوا بمن شرب الطلا في تاجهم   وأصار عرشهم فراش غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئا   ولو استطاع مشي على الأهرام !

لكن شوقي يتعثر بعد هذه البداية الموفقة حين يحاول أن يبين زيف ذلك النشيد من خلال حديث حابي وديون وهما يتذكران وقفة سابقة لهما بالميناء شاهدا فيها أسطول كليوباترا يعود في جنح الليل صامتاً متخفياً لا ينبىء مظهره عن النصر بقدر ما يدل على الهزيمة •

فالحوار هنا يبدو غير مسرحي لأنه لا ينبع من ضرورة ملحة لهذه الذكرى إذا كان الفتيان يستطيعان أن يخوضا في حديث الهزيمة خوضاً مباشراً وهما يعلمان حقيقتها علم اليقين ، كما نتبين من قول ديون :

ورُدِّد في المدينة أن روما عفا أسطولها ومضى هباء
فضجّ الناس بالبشرى ، وكدّوا حناجرهم هتافاً أو دعاء
هداك الله من شعب بريء يصرّفه المضلل كيف شاء !

ويقدم المؤلف في المشهد الأول عقب هذا الحوار شخصية ثانوية جديدة هي « هيلانة » وصيفة كليوباترا ، في حوار سريع ناجح يدرك المشاهد منه حقائق كثيرة عن حب حابي لها وموقفه من كليوباترا وولاء الوصيفة لسيدتها :

هيلانه : سلامٌ لك يا حابي
حابي : سلامٌ لك هيلانه
هيلانه : أُمرتُ أن أقول للأمين ستحضر الملكةُ بعد حينِ
فبلّغ الأمر إلى زينون
حابي : سيدتي ، سأفعل أمرَكِما مُمتَثِلُ
هيلانة : تقرنني بريّتي ؟ ذلك ما لا أقبلُ
حابي : هيلان ، أنت ملكتي وأنتِ وحدك المَلَكْ
هيلانة : بل كليوباترا وحدها لم يحوِ شمسين الفلَكْ

إن أنت لم تؤمن بهـا فلستَ لي ولستُ لك !

كما يشير شوقي في هذا القدر القليل من الحوار إلى شخصية ثانوية أخرى تظهر على المسرح بعد قليل هي شخصية « زينون » أمين المكتبة . وزينون يحب كليوباترا حبا خفياً يائساً لمابينهما من فارق بعيدفي السن والمكانة ،وهويكنّ لـكليوباترا من الولاء بقدر ما يكن لها من الحب دون أن يرتبط ولاؤه بأي معنى سياسي خاص . وهو يدرك أن ما يطوي نفسه عليه من حب شيء غريب على شيخ جليل مثله ، ويعيش مع نفسه في أزمة داخلية طاحنة ، ساخطاً على هذا الهوى الذي سيق إلية كأنما هو قدر مكتوب، ضائقاًفي غيرته الحمقاء على الملكة بكل من يلقى من الشباب .

لذلك كان من الطبيعي أن يلجأ شوقي إلى نجوى النفس ليكشف عن أسرار تلك المحنة الداخلية التي لا يستطيع الشيخ العاشق أن يفضي بأسرارها إلى أحد إلا أن يحاور نفسه وأن « يفكر بصوت مسموع ! » . فالنجوى هنا لها ما يبررها في أصول المسرحية التقليدية ، وحكمنا عليها بعد ، يكون بمقدار ما تتضمن من حركة نفسية وتصوير فني وانفعال صادق يعوضها عن غيبة الحوار .

وحين يعلن حابي للشيخ العاشق أن الملكة ستزور المكتبة بعد قليل يجيبه بما ينقل إلى المشاهد – لأول مرة وبطريقة هادئة موحية – شيئاً من شعوره نحوها [١] .

هذه حجرتها ، لاعدمتْ طِيبَ ريّاها ولا ضوء ُحلاها
كلّ يوم تتجلّى ساعةً ها هنا ، كالشمس في عز ضحاها
تدخل الدار ، فتنسى ُملكها بلقاء الكتب .. أو تنسى هواها !

---

(١) المسرحية ص ٦ .

ثم يخلو الشيخ بنفسه في ركن قصي من أركان المكتبة فيبدأ نجواه بقوله :

أما الشباب فقد بعُدْ ذهب الشباب فلم يعدْ
ويحي ! أمن بعد السنين وقد مررن بلا عدد
أوَ بعد طول تجاربي ومكان علميَ في البلد
تجني الحسانُ عليّ ما لم تجنِ قبلُ على أحد ؟

لكن شوقي يقطع هذه النجوى ريثما يتحاورديون وحابي وليسياس حول ظنونهم حول حب زينون ، فينقطع زينون عن الحديث وكأنه يترك لهم المجال لكي يقولوا ما يريدون ثم يعود فيستأنف نجواه :

مالي جُننت فصرت أتّهم الشباب وأضطهدْ
لم ألقَ رأساً فاحماً إلا حملتُ له الحسد
ووجدت لاعج غَيْرة بين الجوانح يتّقد
فكأنّ ظلمة شعره في مقلتيّ هي الرمد
وكأنما سرقت ذوا ئبه شبابي المفتقد
ولو انّ لي ولدا فما ت لما بكيتُ على الولد
حذراً وخوفاً إن يكو ن بها تعلّق أو وَجَد
شكٌّ يعذّب مهجتي إن المشكّك في كَبَد

وإذا كان العرف قد جرى على قبول النجوى كتقليد مسرحي يستعيض به الكاتب عن عجزه – في الشكل المسرحي التقليدي – عن أن يكشف بنفسه عن أزمة الشخصية الداخلية ، فإن النجوى لا بد أن تجري في أكثر الظروف « تبريراً» لهذا الحديث غير الطبيعي. وقطع النجوى على هذا النحو الذي صنعه شوقي يجعلها مجرد « حيلة حرفية » لا كشفاً عن انفعال باطني عنيف .

على أن الحوار بين الفتية الثلاثة وزينون يتحول بعد ذلك إلى مشهد من أنجح المشاهد المسرحية وأحفلها بالحركة النفسية الدقيقة . فزينون يحسد « كل رأس فاحم » يلقاه ويشك في أن يكون عاشقاً للملكة ، وهو مع ذلك ساخط على حبه هو، متوجس من أن يشك الناس في أمره . لذا يبادر فيهاجم حابي متهماً إياه بالحب وكأنما يتبع المثل العصري القائل إن الهجوم خير وسائل الدفاع. ويدور بينهما هذا الحوار المتبادل السريع :

زينون : حابي ُبنيّ ، قل ولا ُتخف عليّ ! هل تحبّ ؟

حابي : أحبّ ؟ من قال ؟

زينون : سمعت

حابي : من روى لك الكذب ؟

زينون : ُبنيّ ليس بالفتى إذا أحبّ من عجب
من لم يحبّ لم يؤدّ للشباب ما وجب

حابي (متهكماً) : لكن أأدعي الهوى وليس لي منه سبب !

زينون : حاب ِبنَىّ ، لا ترُغْ من السؤال ، بل أجب
لولا الهوى لم تكُ في ظل الشباب تكتئب
ما بالُ ِبشْرك امّحي ولونك الغضّ شُحب ؟
وللدموع من مآ قيك تكاد تنسكب !

والفتية الثلاثة لا يضمرون شراً لزينون بل يرثون له في مأساته العاطفية ، وهم حريصون أن يضمّوه إلى صفوفهم وأن ينتفعوا بخبرته وحكمته، ضائقون بما شهدوه من تحول في سلوكه نحوهم وجفوة قطعت ما كان بينه وبينهم من مودة . لذلك يبادره حابي بهجوم عنيف وهو يعلم أنه في حاجة إلى من يحدثه

في أمر حبه مثل هذا الحديث العنيف ، وأنه إذا ضاق به أول الأمر ، فسيجد فيه في النهاية ما يدفعه إلى التصريح بهذا الهوى المكتوم الذي يوشك أن ينفجر به صدره . فإذا تمّ لحابي ما أراد من مكاشفة عـاد فاعتذر للشيخ منادياً إياه « بأبي وشيخي » مذكراً إياه بمودته القديمة معهم وعطفه السابق عليهم . وقد يبدو اعتراف زينون بهواه الخفي سريعاً بعض الشيء ، ولكنه مقبول إذا ذكرنا أنه هو نفسه كان ضيقاً غاية الضيق بهذا الهوى يحدث نفسه به في خلوته ويرجو أن تتاح له فرصة ما للخلاص منه ، وقد واجهه حابي بهجوم مفاجيء في حديث يجمع بين الحقيقة والسخرية والعطف والعتاب :

حابي (ساخراً) :

أفق زينون واصحُ من الغواني أبعد الشيب تخدعك النساءُ ؟

زينون (غاضباً) : أتعلم يا غلامُ عليّ عشقاً ؟

حابي دع الإنكارَ ، قد برح الخفاء !

زينون : ومن أنباك ؟

حابي : أنت !

زينون : وكيف ؟

حابي : تهذي فتفضحك الوساوسُ والهُزاء

كمحمومٍ يبوح وليس يدري تكشّف عن سرائره الغطاء

أبعد العطف والإشفاق يشقى بصحبتك الشبابُ الأبرياء ؟

فكلّ فتى رأيتَ زعمت صبّاً يخامره من الرّقطاء داء ؟

وما كعمى الشيوخ إذا أحبّوا وليس وراء غَيْرتهم بلاء !

زينون (لنفسه) إلهي ! قد فضحت وضلّ شيبي

وضاعت حكمتي ، وخبا الذكاء !

(ثم إلى حابي)

صدقتَ بنيّ ، بي داء دخيل ... وليس إلى الدواء ليَ اهتداءُ

عليّ تلوّت الأفعى ، فهل لي ... من الأفعى ونكزتها نجاء ؟

أرى ولَدَيَّ ، وأحسبه جنونا ... كسانيه على الكِبَر القضاء !

ولا يدع حابي فرصة اجتذاب الشيخ إلى صفوفهم تفلت من يديه ، أمام هذا التصريح اليائس ، فيمضي مثــيراً غيرته العاطفية في أول الأمر ثم يثني فيستثير نخوته القومية :

حابي : وتعطــىَ حين تلقاها ابتساماً ... وأنطونيوس يُعطــى ما يشاءُ !

صباحها مغازلة وصيــد ... وللأقداح والقُبَل المساء !

أترضى أن يكون سرير مصرٍ ... قوائمه الدعارة والبغــاء ؟

أتهدم أمّةً لتشيد فرداً ... على أنقاضها ؟ بئس البناء !

ثم يعود إلى الملاطفة والدعوة الصريحة إلى المشاركة في الكفاح الشعبي :

أبي ، شيخي ، اجترأت عليك فاصفح
فــلم أكُ أجترى ، لولا الوفــاء

لقد آن التكاشف والتواصي
بمــا توحي الكرامــة والإباء

تعال إلى جماعتنــا ، فإنا
جنــود الحــق يجمعنــا لــواء

شبــابٌ نحــن يعوزنا شيوخ
بهــم في المدلهمّــة يُستضــاء

وأمام هذه المكاشفة الصريحة لا يملك زينون إلا أن يعلن خلاصه من هذا الهوى الأحمق وانضمامه إلى صفوف الفتية المناضلين :

كفى ! إني نفضت يديّ منها   ومُزّق عن بصيرتيَ الغشاءُ !

∴

والبطل في المسرحية التقليدية لا يظهر – عادة – منذ اللحظات الأولى للمسرحية بل يمهد المؤلف لظهوره بحديث بعض الشخصيات الثانوية عنه وبالإشارة إلى بعض الأحداث التي يوشك المشاهد أن يراه متحركاً في مجالها . لهذا تظهر كليوباترا بعد أن يكون المشاهد قد عرف عنها شيئاً غير قليل من خلال الحوار بين الفتية بعضهم وبعض ، وبينهم وبين زينون ، وبين حابي وهيلانة ، فإذا ما بدت على المسرح بعد ذلك كان سلوكها وحوارها « مسرحياً » منذ البداية جديراً بالتعبير عن مشاعر « البطولة » دون أن يضطر المؤلف إلى « تهيئة » حوافز جديدة للسلوك والحوار .

وتظهر « البطلة » لتضع حداً لتلك البلبلة التي أثارها نشيد الشعب عن انتصار أكتيوم المزعوم ، وليهيىء شوقي الجو من جديد ليظهر أنطونيو «البطل الثاني » للمسرحية ، وليسير الحدث نحو بداية الأزمة منذ عودة أنطونيو من ميدان القتال في اليوم الأول دون أن يحقق ما كان ينبغي من نصر حاسم .

وحديث كليوباترا عن انسحابها من موقعة أكتيوم البحرية حديث طويل ذو طابع بلاغي واضح ، انساق فيه شوقي وراء الصور البيانية دون مبرر نفسي فشبه السفن بالجياد في إقبالها وإدبارها ، وكرّها وفرّها ، وبالنسور المتقاتلة التي « يريد بعضها شراً ببعض » ، ورأى ما ينبعث من دخان الحريق كأنه « جنح من ظلمة الليل يسري » وكأن دوي الريح « هزج الرعد أو صياح الهزبر» ، والماء حيناً سرير لغريق وحيناً قبر له ، وغير ذلك من الصور التي توحي بأن

الشاعر نفسه هو الذي يتحدث بلسان الملكة . ولو أن كليوباترا كانت قد قصدت أن تبرر انسحابها بخوف سيطر عليها وهي ترى عنف المعركة ونارها ودمارها لكان لهذه الصور البيانية عذر مقبول، أما أن يكون تبريرا لانسحاب مرسوم ينفذ خطة سياسية بعيدة المدى فإنها تظل صوراً بيانياً بلا « وظيفة » مسرحية حقة . فليس من المقبول أن تطرأ فكرة الانسحاب لكليوباترا لكي تدع الأسطولين الرومانيين يحطم أحدهما الآخر ، على هذا النحو التلقائي ومن وحي اللحظة ، لما شهدته من بشاعة القتال .

ويقع شوقي مرة أخرى في « السرد الخبري » في حوار بين حابي وليسياس حول مصير أنطونيو بعد موقعة أكتيوم البحرية ، وإن حاول أن يغطي على طبيعة السرد بما يوحي بأن ليسياس حين سأل حابي لم يكن يتظاهر بجهله الحقيقة :

ليسياس :

واليوم حابي ، أين أنطونيو وما فعلت بفلّ جيوشه الأقدار ؟

قل لي : أحيٌّ في البلاد مشرّد هو ، أم له قبر بمصر يزار ؟ (١)

حابي : ليسياس ، تسألني تجاهل عارف ؟

ليسياس : بل جاهل لم تأته الأخبار

حابي :

لم تأت حتى جاء في آثارها للحب أجنحةٌ بهنّ يطار !

ويقال، بل أخذته تحت شراعها ونجابه فلك لها محضار

---

(١) مرة أخرى لا يوفق شوقي في التعبير الشعري بما يتناسب مع مقدرته وشاعريته

تجرى الرياح بما تشاء قلوعه ويسير في طاعاته التيار
ويقال ، غضبان عليها عاتب ويقال ، بلى حنق الفؤاد مُثار
وعلى صفاء العاشقَيْن سحابة وعلى سلام الصاحبين غبار
آلـَى وأقسم لا يُرى في قصرها حتى يقوّم مجده المنهار

والحق أن شوقي كثيراً ما يستخدم الشخصيات الثانوية لكي تروي أخبار الصراع الذي كان يجب أن يدور في نفوس أنطونيو وكليوباترا بطلي المسرحية، ويجري على لسانها فبدل أن نرى أنطونيو يحاول أن يستجمع إرادته وبطولته التي تبددت أمام شهواته وفتنته بكليوباتر فنشهد صراعاً بين عاشق مفتون وبطل قديم، نسمع حابي يقول - نيابة عنه [1] :

أنطونيو منا بأقرب ثكنة يدعو من الرومان من يختارُ
ويعدّ أهبته ليوم حاسم في البر ، يُغسل عنه فيه العار
ويكون ميدان الرحى ومدارها تلك التلال وهذه الأسوار
فهناك خاتمة الصراع وموقف إمّا الدمار به وإما العار

وبدل أن نرى كليوباترا مشغولة بأمر المعركة التي توشك أن تنشب وأن نشهد ما كان يمكن أن يقوم في نفسها من صراع بين مضيّها في تلك الخطة السياسية الماكرة الطموح التي دفعتها إلى الانسحاب من أكتيوم ، وبين حبها لأنطونيو وعرفانها لتضحياته الجسيمة في سبيلها ، نراها مشغولة بتدبير لقاء بين حابي وهيلانة ، لعلها أرادت من ورائه أن تجتذب الفنى الثائر إلى صفها ، لكنها اختارت أبعد الظروف مناسبة لذلك .

---

(١) المسرحية ص ٢٠ .

والأحداث الخارجية في المسرحية الجيدة لا تقصد لذاتها بل لما تثيره أو ينشأ منها أو تدل عليه من صراع قد يكون في داخل الشخصية الواحدة أو بينها وبين شخصيات أخرى أو بينها وبين الظروف أو المجتمع ، أو أي وجه آخر مما يمكن أن يدور حوله الصراع الإنساني . لكننا في مسرحية شوقي نحسّ أن الحدث التاريخي يسيطر أكثر مما ينبغي على الشخصيتين الرئيستين وأن صراعهما في أغلب المواقف « ردود أفعال » للحدث تأتي بعد انقضائه وبعد فوات فرصة الصراع الحقيقي في مواجهة الأزمة أو في سبيل اتخاذ قرار أو الخيار بين اتجاهين أو غير ذلك من مظاهر الصراع .

فكليوباترا «تنفعل» على المسرح بأحداث المعركة البحرية بعد أن تكون قد فرغت منذ أمد طويل من الوصول إلى قرارها بالانسحاب ونفذته .

وأنطونيو « ينفعل » بما انتهت إليه المعركة البرية من هزيمة أمام أكتافيوس ويعتذر لوطنه روما لأن فتنة الجمال صرفته عن أن يؤدي له جانب الوفاء ، ويقارن في أسى بين بطولاته المجيدة القديمة ، وانسياقه المهين وراء أهوائه وشهواته ، بدل أن نرى هذا الصراع محتدماً في نفسه قبيل المعركة . فالمعركة ونتيجتها حدث تاريخي معروف لا يهم المشاهد متابعته بقدر اهتمامه بما يدور حوله من صراع بين الحب والواجب والضعف والإرادة .

ولعلنا نستطيع أن نقول إن شوقي قد وفق في خلق صراع ناجح ذي هدف مسرحي واضح من خلال « قصته » الثانوية التي أجراها بين حابي وهيلانة . فقد استطاعت الوصيفة الوفية أن تقنع فتاها الثائر بوطنية سيدتها وأن تحول مشاعر البغضاء في نفسه نحوها إلى شيء من الإعجاب والولاء انتهى بأن كان هو الذي حمل إليها الأفاعي في سلة التين مباركاً بذلك تضحيتها النبيلة ومشاركاً فيها. كذلك استطاع شوقي عن طريق هذه القصة أن يصور نمطاً آخر من الحب يسير في المسرحية موازياً لحب أنطونيو وكليوباترا ومناقضاً له . ومن خلال

المفارقة بين هذين اللونين من ألوان الحب يقوي شعور المشاهد بالنهاية الفاجعة التي لا بد أن ينتهي إليها هذان العاشقان المفتونان .

ولكي لا تزداد الفواجع في نهاية المسرحية أكثر مما ينبغي ، ولكي يحسّ المشاهد بشيء من « الرضى » لم يشأ شوقي أن تموت هيلانة وراء سيدتها كما أرادت ، فاستنقذها في اللحظة الأخيرة من براثن الموت لتكون عودتها إلى الحياة رمزاً لحياة ذلك الحب البريء .

∴

وينتهي المشهد الثاني من الفصل الأول بعودة أنطونيو منصوراً في يرمه الأول ، وتلقاه كليوباترا بفرحة عظيمة تختلط فيها مشاعر الملكة الطموح بعواطف المرأة العاشقة ، فتقول حين تتناهى إلى سمعها أبواق النصر :

هو والله نشيدي والمغنون جنودي
والخاريق التي تخفق من بعدٍ بنودي
ولديها فارس ملتثم شاكي الحديد
يتراءى في عنان الجو كالبرج المشيد
هو أنطونيوس ذخرى وطريفي وتليدي

ثم يكون هذا المشهد الحي الذي تمتزج فيه الفتنة بالبطولة وتغشى فيه الهزيمة المقبلة وجه الانتصار (١) .

أنطونيو : إلهتي !

---

(١) المسرحية ص ٢٧ .

الملكة : قيصري !

أنطونيو : سلطانتي !

الملكة : ملكي !

أنطونيو : عندي لك اليومَ يا دنيايَ أخبارُ

الملكة : عجّلْ فديتك !

أنطونيو : لا ، لا بدّ من ثمن !

الملكة : كرائم المال ؟

أنطونيو : ما للمال مقدار !

« يمدّ إليها جبينه في ضراعة » :

رُدّى على هامتي الغار الذي سُلبت فقبلةٌ منك تعلوها هي الغارُ

كليوباترا :

اليوم تعلم روما أن ضرّتها تقلّد الغار من تهوى وتختارُ

واليوم تعلم روما أن فارسها جيش بمفرده في الرّوع جرار

أنطونيو،سيدي،هل نحن في حلم أسالم أنت ، لا أسر ولا عار ؟

أنطونيو :

أسْر ؟ وهمتِ كليوباترا ، أتظفر بي
أيدي الكماة وفي كفّيّ أظفار ؟

لو قلتِ قتلٌ لكان القول أشبهَ بي
كأسُ المنايا على الأبطال دوّار

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لو كنت شاهدتي والحرب جارفة
والصف تحتَّ بعد الصف ينهار

قد جُنَّ تحتي جوادي ، فهو عاصفة
وجُنَّ نصلي بكفي فهو إعصار

رأيتِ حملة صدق غير كاذبة
لا السيل يحملها يوماً ولا النار

لمّا صدمتُ جناحيهم وقلبهمُ
عن الخيام وعن أوكارهم طاروا

وما وجدت لأكتافٍ وقادته
ريحاً ولم أتبيّن أيّةً ساروا

ومالت الشمس أو كادت ، فراجعني
شوق إليك قديم الداء سوّار

حتى رجعت ، ولو أني طردتهمو
لبات أكتاف عندي وانقضى الثار

كليوباترا :

تركتهم لغد ؟ هذي مجازفة !
غد غيوب وأسرار وأقدار

وفي هذا الحوار نلمس خلجات نفسية صادقة تتأرجح بين الاعتزاز بالنصر والاعتذار عن العجز ، وبين فتنة الحب وحصافة الملك ، ونرى من خلاله هاتين الشخصيتين اللتين نراها أبداً في مواقف المسرحية مسلوبي الإرادة مسحورين بالحب يثيران مشاعر الإشفاق أكثر مما يثيران الإحساس بالتعاطف ، وقد أصبحتا نفسيتين حيتين حافلتين بالصراع والتناقض .

على أن هذه الفورة لا تلبث أن تهدأ ، وسرعان ما يعود العاشقان إلى فتنتهما ويعود الجمود إلى شخصيتيهما ويصبحان مستقبلين للأحداث لا صانعين لها ولا مؤثرين فيها ، ويترك أمر الصراع الحقيقي للشخصيات الثانوية من قادة ووصيفات وأتباع رومانيين ومصريين .

فكليوباترا تقيم حفلا صاخباً احتفالاً بالنصر يرقص فيه الراقصون ويغنى المغنون ويمارس أنشو مضحك الملكة فيه دعاباته ويقرأ حبرا العراف طالع الحاضرين ، ويسرف أنطونيو في الشراب والهيام وكأنه غير مقبل في صباح الغد على معركة فاصلة .

وقد يكون هذا مقبولاً ما دام التاريخ يروى عن أنطونيو أنه – في تلك الفترة من حياته – قد فقد سمات بطولته السابقة وانقاد كأنه مسحور لسلطان هذا العشق العجيب . فليس من بأس في أن يستخدم المؤلف هنا الوليمة ليصور من خلالها خمول أنطونيو وضعف همته . لكن تصوير هذا الضعف ما كان ينبغي أن يقتصر على استغراق انطونيو في الشراب والحب في مشهد طويل يستغرق جانباً غير قصير من زمان المسرحية ويخل بما يجب ان يكون في بنائها من توازن،

بل كان يجدر ان يتضمن – ما دام قد طال إلى هذا الحـد – صراعا بين هوى انطونيو وبقية باقية من إرادته أو بطولته يتغلب فيها الهوى في النهاية .. وقد اشار شوقي إلى ذلك في لمسات سريعة وإن كانت على قلتها موحية ، حين تقدم أحد قواد انطونيو يذكره بالمعركة المرتقبة في الغد بقوله :

أميريَ انطونيو ، أفي الحق أننا   نبيت سُكارى والعدوّ مبيِّت؟

وحين يعرض عنه انطونيو منصرفا إلى كليوباترا ، يقول خاتما المشهد بما يثير توقع الفاجعة :

ألا إنه ليل له ما وراءه   غرامك حيٌّ فيه ، والمجد ميّتُ !

على أن شوقي ، إن كان قد أسرف في مظاهر الوليمة المادية من طعام وشراب ورقص وغناء ، قد أحسن استخدام الوليمة في تصوير غضب القادة الرومان والجنود لتعريض كليوباترا بوطنهم وإهاناتها المتلاحقة لهم وانصرافهم عن قائدهم الذي فقد ما عهدوه فيه من مؤهلات القيادة ، كما استطاع ان يصور الخصومة بين المصريين والرومان وما أحدثت من انقسام وخذلان في المعركة . لكن إفادة شوقي من مشهد الوليمة لا يتناسب مع طولها الذي استغرق الفصل الثاني بأكمله .

وقد كان يستطيع أن يضيف بعض لمسات يسيرة إلى المشهد الثاني من الفصل الأول الذي يصور عودة انطونيو منتصراً من المعركة ودعوة كليوباترا وصيفاتها وخدمها إلى اقامة الوليمة ، ويكتفي بالنهاية المسرحية الناجحة لذلك المشهد على لسان قائد انطونيو :

ألا إنه ليل له مـــا وراءه   غرامك حي فيه ، والمجد ميّت

●

وينتهي الفصل الثاني بختام حماسي على لسان كليوباترا خال من الإشفاق او

التردد أو التوقع وكأنها قد استأجرت قائداً بارعاً قد ضمن لها النصر والغلبة على روما ، وكأن أنطونيو ليس طرفا اصيلا في الصراع وكأن المعركة كانت ما تزال في ميزان القدر [١] :

امض إلى الهيجاء انطونيو كما يمضي الأسَدْ
إن الأسود في اللبَدْ دونك في هذا الزّرد
امض إلى المجد ولا يُقعدْك شغل في البلد
المجد لا يسأل عن صاحبة ولا ولد
انت لروما في غد وقيصرون بعد غد
والشرق سلطاني الذي إكليله لي انعقد
يا ليث سِرْ ، يا نسرُ طِرْ عُدْ ظافراً ، او لا تعد

ويبدأ الفصل الثالث بداية مسرحية طيبة تنقلنا إلى حين من جو القتال إلى مشهد يبدو بعيداً عن سير الأحداث،ولكنه في الحقيقة تمهيد لحدث مسرحي جليل يقع فيما بعد . ويرفع الستار عن الكاهن انوبيس في حجرته يناجي نفسه ويتحدث عن ولعه بأفاعيه واستغراقه في علمه خاتما نجواه بما يمكن ان يكون رمزا خلقيا لأحداث المسرحية وشخصياتها :

الا يا رُبّ خــدّاع من النــاس تلاقيــه
يعيب السُّمّ في الأفعى وكلّ السمّ في فيــه

ثم يظهر انطونيو خارج الهيكل وقد بدا عليه الخــذلان والإعياء ظهورا

(١) المسرحية ص ٥٠

دراميا موفقاً بما فيه من مفارقة بينه وبين خروجه في نهاية المشهد السابق شامخاً واثقاً لا يخشى لقاء « الدارعين » وإنما يخاف فجاءات الخيانة والغدر » .

وها هو ذا الآن وقد حدث ما كان يخشاه من فجاءات الخيانة والغدر يجلس كسيراً مع تابعه أو روس وقد بعثت الهزيمة القاسية ما بقى لديه من مشاعر البطولة والشرف فراح يؤنب نفسه على فراره من المعركة وعلى خضوعه الزري لشهواته ونزواته .

ومرة أخرى تستدبر الشخصيات الأحداث وترويها بعد وقوعها بدل أن تستقبلها وتمارس صراعاً حقيقياً نحوها ، فنرى أوروس وهو يسرّى عن سيده بأنه لم يفرّ إلا بعد أن أبلى بلاء مجيداً ، وبعد أن انفض من حوله جنوده وجنود كليوباترا ، وخانه أسطول كان قد عقد عليه الرجاء [1] :

رأيتُك والحرب تبلو الكُماةَ فأشهد كنت إله الوغى
وقد كان سيفُك غول السيوف ، وكانت قناتك غول القنا
وكنت ، إذا الموت أفضى اليك ، تحدّيته فانثني القهقرَى
وكان جنودك شرّ الجنود عليك ، وخيرَهمو للعدا
فخانت أساطيلُ أمَّلتها وجيش عقدت عليه الرجا
وخُلّفت في عسكر كالنعاج ، كثير الثُّغاء قليل الغنا
فمن يائس مات قبل القتال ومن خائن فرّ قبل اللقا

ويحاول شوقى أن يبرىء كليوباترا مما يذكره التاريخ من أنها قد أرسلت

---

(١) المسرحية ص ٥٣

إلى أنطونيو من يزعم له أنها انتحرت مقدرة أن ذلك النبأ سيدفعه هو إلى الانتحار فتخلص منه لتحاول تسوية الأمر مع أكتافيو المنتصر . وهكذا تسوق المصادفة أولبموس – وهو طبيب روماني في بلاط كليوباترا – إلى المكان فيحمل النبأ الفاجع إلى أنطونيو ، لتسير الأحداث نحو القمة المرتقبة .

لقد كان وجود كليوباترا هو الخيط الوحيد الباقي الذي يربط بقواه الواهية أنطونيو إلى الحياة بعد هزيمته المنكرة ، والآن انقطع الخيط وانقطعت معه أسباب الرجاء .

ويبدأ أنطونيو نجواه الطويلة معتذراً إلى وطنه روما تارة وإلى كليوباترا تارة أخرى ، ذاكراً أمجاده الغابرة مقارناً بين عز ماضيه وهوان حاضره ثم يلتفت في قصيدة تالية – فيخاطب تابعه أوروس في شعر جميل حافل بالصدق النفسي والتصريح بالضعف البشري في مثل تلك اللحظات الحاسمة ، مشيرا إلى ما بدأ يراوده من تفكير في الانتحار [1] :

أروسُ أرى الدنيا بعينيّ أظلمت
وكانت قديماً كالصباح المنوّر

وضاقت بي الأرض الفضاء فكلها
سبيلُ طريد ضائع الدم مُهدر

فَشُشَعْرِيرةُ الخوف اعترتني ، ولم تكن
إذا ما اقشعرّت تحتي الأرض تعتري

مُلئتُ من الأحداث رعباً ، فضُمَّني
اليك ، وقرّبْ من إزارك مئزرى

(١) المسرحية ص ٥٩

أرى المـوت ممدود اليدين كمنقذ
لمثليَ من غرقى الحياة مسختّر

ويأخذ النقاد على شوقي مثل هذه النجوى الطويلة التي ينقلب فيها الحديث المسرحي إلى قصائد تكاد تكون مستقلة بذاتها استقلالاً يعطل نمو الحركـة المسرحية وعودة الحوار إلى طبيعته كحديث تتبادله الشخصيات بعضها مع بعض. والحق أن موقفا حاسماً كذلك الموقف الذي يمثل قمة المحنة عند أنطونيو يقتضي مثل هذه النجوى وإن طالت بعض الشيء . فليس من اليسير على إنسان قد انهار وجوده وتحول مصيره هذا التحوّل الفاجع أن « يجترّ » آلامه ويقبل على الموت في صمت ، إلا من عبارات قليلة يتبادلها مع تابعه الوفي . وحكمنا على مثل هذه النجوى يكون بمقدار ما فيها من توتر وكشف نفسي وحركة درامية وشعر .

والحق أن كثيرا من النقاد يغفلون شأن الشعر في المسرحية الشعرية ويحكمون عليها — في اتباعها لأصول التاليف المسرحي — كما يحكمون على المسرحية النثرية، ناسين أن الشعر مقوم جوهري من مقومات المسرحية الشعرية ،وأن له ضروراته ومقتضياته التى تحتم أن يكون هناك بعض الخلاف بينه وبين العمل النثري . ولا شك أن التصوير الشعري الناجح لخلجات النفس الإنسانية في موقف عصيب يمكن أن يقوم مقام الحركة المسرحية والحوار في العمل النثري ، وأن يكون فيه من المتعة الفنية ما يغنى المشاهد عن غيبة الحوار والحركة إلى حين . والأمر بعد ذلك يرجع إلى المستوى الفني للنجوى من ناحية ، وإلى مقدار ما بين طولها وبواعثها من ناحية أخرى .

●

وينتهي المشهد الفاجع بأن يطلب أنطونيو إلى تابعه أوروس أن يشفيه

« بضربة سيف أو بطعنة خنجر » ولكن التابع الوفي الذي شهد أمجاد سيده وبطولاته يأبى عليه ولاؤه أن يفعل تلك الفعلة النكراء فيطعن نفسه طعنة قاتلة ضارباً لأنطونيو مثلا في التضحية والشجاعة ، فلا يتردد أنطونيو في أن يطعن هو الآخر نفسه ولكنه يخر جريحا دون ان يموت .

وينتقل المشهد إلى داخل الهيكل لنسمع انوبيس وكأنما يستأنف حديثه الذي انقطع في اول الفصل – يتحدث عن أفاعيه طويلا في صور بيانية ليس لها حافز نفسي او مسرحي خاص ، حتى يدخل حابي فيعجب لانشغاله بالأفاعي عن تلك الأحداث الجسام . ولكن الكاهن الشيخ لا يلقى بالاً إلى حديث الفتى وما يحمل من معاني الروع لما يوشك ان يلحق بالوطن والشعب من هوان وعبودية [1] :

أبتي ، من للرّعية ؟ من لأوطاني الشقيّه
خلّ حياتِك في الأسفا ط واشعُرْ بالرزيه
واسمعْ البوق تجدْ من احرُف الرّق دويه

لكن الشيخ لا يأبه لتلك الصرخة العاطفية من الفتى ، ويناوله في هدوء قنينة ترياق يسأله ان يصونها « ويقبض عليها بيد ضنينة » . وسيكون لهذه القنينة شأن كبير في حياة حابي وقصة حبه لهيلانه ، إذ ينقذ ترياقها الوصيفة وقد أشرفت على الموت .

ويشتد عجب الفتى لهدوء أنوبيس مختلطا بشيء غير قليل من الغضب :

ريع الحمى أبي ، فكيـ ـف للحمى لم تغضب ؟

---

(١) المسرحية ص ٦٥

دع الأفاعي واشتغلْ   بالأفعوان الأجنبي
الوطن الملدوغ أوْلى اليوم بالمطبّب .

وشخصية أنوبيس من الشخصيات الثانوية التي وفق شوقي في رسمها إلى حد كبير . فهو في وطنيته لا يقل إدراكاً أو تطلعاً عن هؤلاء الفتية الثائرين ، حابي وليسياس وديون . ولكنه رجل دين وشيخ جليل ، درج على أن يلقى بالرأي في ثنايا حديثه العابر إلى الآخرين أو في حديث مقتضب إلى نفسه فيكون له من التأثير أو إثارة التوقع ما للحوار الطويل بين الشخصيات الأخرى. يطالعنا لأول مرة في بداية المسرحية [1] وقد سألته الملكة أن يبارك قيصرون ، ابنها من يوليوس قيصر ، فنسمعه يخاطب نفسه على سبيل « الحديث الجانبي »

فيقول :

إيزيس ، كيف أصلي   عـلى ابن يوليوس قيصر ؟
أبوه عال ولكن   فرعون أعلى واكبر .

ثم نراه وقد شهد فرحة كليوباترا الكبرى بعـودة أنطونيو منتصرا من المعركة وما صاحب ذلك من صخب ودعوة إلى الاحتفال « بليلة العيد السعيد » فلا يزيد على تعبير مقتضب عن السخط واستئذان هادىء مـن الملكة بالانصراف [2] :

« هامسا لحابي » :

حابي ، أحيط القصر بالذئاب   وبي من السخط عليهم ما بي

(١) المسرحيه ص ١٣
(٢) المسرحية ص ٢٦

« للملكة » :

سيدتي تأذن في انسحابي ؟ وتأذنين ملكتي لحابي ؟

وهو في مشهده هذا الأخير ينصرف عن حابي وكأن ما حدث كان شيئا قد أدركته حكمته منذ زمن بعيد فلم يفاجأ به ، وكأنه في نجواه الطويلة لأفاعيه قد أحسن أن وقت الانتفاع بها قد حان ، فالأمور يجري بعضها في أعقاب بعض وكأنها قدر مكتوب قد قرأته بصيرته النافذة . لذلك يجيب كليوباترا بعد ذلك حين تسأله [1] :

أبي ، أعلمت أن الجيش ولى وأن بوارجي أبت المضيّا ؟

بقوله :

علمت وكان ذلك في حسابي وذا حابي به أفضى إليّا

لكنه تحت إلحاح حابي وتحت فورة شعوره المكبوت لا يلبث أن يغضب — بطريقته الخاصة — غضباً تمتزج فيه الثورة بالتسليم فيقول مجيبا حابي في تساؤله لماذا يشغل نفسه بالأفاعي في تلك اللحظات الحاسمة [2] :

وأين كنت يا فتى ؟ وأين فتيان الحمى ؟
وأين فرسان المقال ، هل مضوا إلى الوغى؟
أدرتموا وجوهكمْ ساعة دارت الرحى
تركتمو أنطـــونيو س وحده يلقى العدا

---

(١) المسرحية ص ٦٧

(٢) المسرحية ص ٦٦

من أجلكم سلّ الحسا م وإلى الحرب مشى
ما كان ضرّكم لو التففتمو علي اللوا ؟
أبعدَ ان حلّ عـــلى النيل وواديه القضا
ولم يجد من شيبه ولا شبابه فدا
أتيت تدعونى كـــما تدعو العجائز السما ؟
الرأي ليس نافعا إذا أوانه مضى !

وتكتمل صورة أنوبيس وأسلوبه الخاص في مواجهة الأمور بالحكمة الهادئة والتلطف في الإقناع بمشهد من اكثر مشاهد المسرحية براعة فيتصوير الحالات النفسية الدقيقة . ولعله هو ومشهد الفتية مع زينون خير ما وفق اليه شوقي في المسرحية بأكملها . فقد دخلت كليوباترا الهيكل بعد أن علمت بهزيمة انطونيو وأحست أن مصيرها أصبح في يد القدر ، وأفصحت لأنوبيس عن خوفها من أن يسوقها اكتافيو سبية إلى روما ، لكن انوبيس يظهرا شيئا من قلة المبالاة – كما فعل منذ لحظات مع حابي – ويقول في استخفاف مشيرا إلى افاعيه وكأنما هي إشارة عابرة لم يرد بها أكثر من أن يحدث الملكة عن طبيعة تلك الأفاعي حديث « الباحث » أو « العالم » ، وهو في الحقيقة يمهد لأمر كان قد أدرك من قبل أن الأمور لا بد صائرة إليه :

لتأتِ المقادير أو فلتذَرْ تعالي كليوباترا ، ألقى النظر

وتفزع كليوباترا من مرأى الأفاعي وتقول في إنكار :

أفاع ؟ابي، نحّها ،أخفها! أعوذ بإيزيس من كل شر !
فماذا تريد بإحرازهن وهل يقتنى عاقل ما يضر ؟

ويرى أنوبيس أن الفرصة قد غدت مواتية ليلقى إلى كليوباترا عن طريق الإيحاء الخفي بفكرته التي كان قد آمن بأنها المخرج الوحيد من الأزمة فيقول دون أن يبدو أنه قد التفت إلى فزعها وإنكارها ، وكأنما هو يحدث نفسه ولا يوجه الخطاب إلى الملكة :

أتيت بهنّ لدرس السموم ، ولم أخْلُ في علمها من نظر
أداوى بها أو بترياقها محب الحياة ... أو المنتحر

يقول أنوبيس هذا وكأنما يتحدث عن حقيقة علمية موضوعية لا صلة لها بموقف الملكة العصيب ، لكننا ندرك أن ما قصد اليه من ايحاء قد بدأ يلمس وجدان الملكة عن غير وعي حين نسمعها تردد قول الكاهن وكأنما تحدث نفسها : « محب الحياة أو المنتحر ؟ » . ثم يزداد تسلل الحوار إلى وجدانها حتى يكاد يصبح فكرة واعية فتعقب قائلة ،مترددة بين الفزع من إدراك تلك الفكرة والرغبة في استقصائها :

كفى أيها الشيخ ! .. بل هات ، زدْ فما بيَ خوف ، ولا بي خَوَرْ
وإن تك بي خشيةٌ في النساء ، فلي جرأة الملكات الكبَر
تكلّمْ ، فليست سموم الأراقم في الخبث دون سموم البشر

ويمضي أنوبيس في حديثه عن الأفاعي ممهداً لمرحلة أخرى في ما يريد أن يوحى به إلى االملكة ، وإن امتزجت « موضوعيته » المعهودة ببعض الصور البيانية لشوقي ، فيقول :

قصارٌ ، وهُنَّ سهام المنون ، وليس يعيب السهامَ القِصَرْ
تمسّ الفريسة مسَّ السنان ، وتمضي مضاء الحسام الذكر
وكلُّ الذي لمستْ مقتلٌ ولو أنشبت نابها في ظفر

ومائتها لا يحسّ المنونَ ،كمن مات في النون .. لا يحتضر

ومع أن شوقي قد انساق شيئاً ما وراء البيان المحض فجاء في تصويره للأفاعي بما يمكن أن يثير الخوف في نفس المتلقى بدل الاستجابة ، فإننا — على أية حال — نحس بأن كليوباترا قد استجابت إلى ما أراد الكاهن من إيحاء إذ نسمعها «تردد قوله في صوت خافت » :

ومائتـها لا يحس المنـون ،كمن مات في النوم .. لا يحتضر !

ثم يتلو ذلك حوار طريف لا ينبىء عن ظاهر ما يحمل من مشاعر وأفكار بقدر ما يصور « حالة نفسية » من خدر اليأس ، يعلو فيها اليائس على حقيقة الموقف الماثلة ليلهو بالخيال الذي يتصل بطبيعة حياته الماضية وتكوينة النفسي . فكليوباترا ، هنا ، مشغولة بمصير جمالها وما يمكن أن يؤول اليه سحر جفونها ونضرة شفاهها وإشراق وجهها ، مشفقة شيئاً ما من « عضة الناب » وما قد يمكن أن تحدث من ألم ، ولكن تساؤلها لا يبتغي حقاً الوصول إلى المعرفة ، بل الانسياق في هذا الحلم المخدر الذي يختلط فيه الماضي السعيد بالمستقبل المجهول ، وكأن هذا المستقبل — إذا أكد الكاهن ذلك — يمكن أن يكون امتداداً لذلك الماضي :

كليوباترا :

ولكن أبي ! .. هل يصان الجمال ؟

أنوبيس : نعم ، لا يحول ولا يندثر

كليوباترا :

وهل يُطفأ اللون ؟

أنوبيس : لا بل يضيء كما رفّ بعد القطاف الزهَر

كليوباترا :

وهل يبطل الموت سحر الجفون ، ويبلى الفتور ، ويفنى الحَـوَر ؟

أنوبيس :

كمهد العيون بطيف الكرى   إذا الجفن ناء به فانكسر

كليوباترا :

أبي ، والشفاه ؟

أنوبيس :   لوَاقي الذبول   كما احتُضِر الأقحوانُ النَّضِر

وما الموت أقسى عليها فماً   ولا قُبلةً من عوادي الكِبَر

كليوباترا :

وما عضّة الناب ؟

أنوبيس :   وَخزٌ أخفُّ   وأهوَنُ من وَخزات الإبر

كليوباترا :

وما شبح الموت ؟

أنوبيس :   ماذا أقول ؟

كليوباترا :   تمثّله لي كأنْ قد حضر !

أنوبيس :

زعمت ابنتي الموتَ شخصاً يحسُّ

وعظّمتِ من أمره ما صَغُرْ

وما هو إلا انطفاء الحياة

، وعَصْفُ الرّدَى بسراج العُمر [1]

---

(١) يؤخذ على شوقي في هذا الشطر انسياقه البياني وراء التعبير في الشطر الأول وتصويره الموت بأنه ليس إلا « عصف الردى بسراج العمر » قاصداً ان يهون بذلك من شأنه ، مع أنها صورة من شأنها ان تبث الرعب بدل أن توحي بالاستهانة

وليس له صورة في العيون

، على قبح صورته في الفكر

إذا جاء ، كان بغيض الوجوه

، وإن جيء كان حبيب الصور

وندرك أن الإيحاء قد تغلغل تماماً في نفس كليوباترا وأصبح الانتحار فكرة تؤمن بضرورتها حين تختم الحوار بقولها :

إذن ، هذه الرقط في ذمتي فصنها ، وأحسن عليها السهر

وأقسم لتأت إلي بهن ولو أن دوني الظبا والسمر

ولأول مرة يتخلى أنوبيس عن وقاره و « موضوعيته » وكأنه أصبح أحد هؤلاء الفتية الثائرين في حميته فيقول :

يميناً بأيزيس ! أحملهن إليك ، ولو في سلال الخضر

إذا بات في خطر تاج مصر سبقت إليك بهن الخطر .

ويشعر المشاهد عند ختام هذا الحوار أن المسرحية قد بلغت قمتها وبلغت مصائر شخصياتها — أو شخصيتها الأولى — نهايتها المحتومة ، ولم يبق إلا أن تتخذ هذه النهاية مظهراً مادياً ملموساً . لذلك يجيء أغلب الفصل الرابع بما فيه من ألوان مختلفه من نجوى النفس والحوار العاطفي المسرف ، فضولاً زائدة على البناء المسرحى ، إذ هلك طرف الصراع وأوشك الطرف الآخر أن يلحق به .

ويبدأ الفصل « بنجوى » تحلم فيها كليوباترا بماضيها السعيد مع أنطونيو وتحلم بعودته إلى الحياة فارساً وعاشقاً « يغمر الأرض بالقنا ، ويغنم الهوى ويشرب الراح بالنغم » . ثم تلتفت إلى وصيفتها شرميون فتشكو إليها سوء

المصير ، كما شكا أنطونيو إلى تابعه أوروس من قبل ، ولكن تختم حديثها بما يؤكد عزمها على الانتحار ، وهي حقيقة كانت قد أكدتها في ختام الفصل السابق حين طلبت إلى أنوبيس أن يتكفل بجلب الأفاعي إليها إذا حانت ساعة الخطر. ويفي أنوبيس بوعده ويحمل حابي « زعيم الفتية الثائرين » الأفاعي إليها في سلة تين متنكراً في زي شاب قروي .

وتنظر كليوباترا إلى السلة فيعتريها ما يمكن أن يعتري النفس الإنسانية من ضعف في مثل هذا الموقف ، وقد رأينا ضرباً منه عند أنطونيو ، فتقول مترددة بين الخوف والتماسك :

مالي مُلئت من المنيّة رهبة ؟ إن المنية في رقاب الناس
آسي الجراح جزعتُ عند لقائه والنفس تجزع من لقاء الآسي
إني طويْت بساط كل مُدامة لم يبقَ إلا شرب هذي الكاس
يا خادميّ ، بل ابنتيّ ، تلطفاً في البحث حتى تأتيا بإياس
فعسى يغنيني نشيد الموت أو نغماً أجود عليه بالأنفاس

وتمضي المشاهد العاطفية الحزينة واحداً بعد آخر – ومن بينها مشهد يغني فيه إياس نشيد الموت – حتى يفد إلى القصر رسول من قيصر يحمل وعوداً طيبة منه بالعفو والعطف وبمنحها وأولادها ملك مصر ، ويجيء على لسان الرسول فيما حمل من وعود ونوايا طيبة قوله :

واذا حلّت بروما وجدت روما حَفيّه
تتلقاها كأغلى درة في القيصريّه

فتدرك كليوباترا أن قيصر يدبّر لها ما كانت تخشاه ، وتردد « كأنما

تناجي نفسها » قول الرسول ، وتسأل الرسول أن يرجو قيصر زيارتها ذلك المساء . وقد تفسر هذه الدعوة بأنها لون من الرد على كيد أكتافيو إذ يفاجأ بأن كليوباترا قد ضيعت عليه بإقدامها على الموت إنفاذ ما كان يدبر من حملها أسيرة سبية إلى روما ، أو أنهـا لإثارة توقع عند المشاهد يظن من خلاله إلى حين أن الملكة قد تحاول أن تعتمد على جمالها للمرة الأخيرة فتستميل قلب أكتافيو . ويبدو أن رسول قيصر قد فهم الأمر على هذا النحو ، فهو يعلق على رجـاء الملكة بقوله :

سأذكر مولاتي ، لمولاي قيصرٍ وأنقل ما أبديت من رغباتِ

ولِمْ لا يلبيْ دعوة الحسن طائعاً ويسعى له مستعجل الخطوات ؟

وقد كان يوليوسُ يقوم ببابـــه ويمثُل أنطونيوسُ في العتبات ؟

وتقضي كليوباترا في الانتقال من نجوى إلى نجوى في شعر لعله من أجمل ما كتب شوقي وإن كان لا يؤدي « وظيفة » مسرحية واضحه ، بل يبدو كما قلنا فضولا زائدة على البناء المسرحي . فهي تناجي نفسها مدافعة عن سلوكها متوقعة ما سوف يرميها به التاريخ ، ثم تدخل إلى صغارها النائمين فتودعهم بنجوى ثانية ، ثم تطلب إلى حابي وهيلانة أن يهجرا القصور ويقضيا حياتها في هدوء الريف وجماله ؛ فيكون لحديثها الحافل بالرقة والشجن والعطف أعمق الأثر في نفس حابي الذي طالما ناصبها العداء ، وإن كنا قد أدركنا من قبل أنه تحوّل عن هذا الموقف إذ حمل إليها الأفاعي في سلة التين مقدرا تضحيتها القومية النبيلة . على أنه في هذه المرة ــ حين تؤنبه هيلانة على مواقفه السابقة ــ يصرّح بإعجابه بالملكة ورثائه لحظها العاثر . تقول هيلانة :

حابي ، عرفتَ الخِلالَ الطيّبات لها وكنتَ أمس أقـــلّ الناس عرفانا !

فيجيب حابي :

خلّني الجفاء حياتي ، إن ساعته مضت ، وهذا أوان السلم قد آنا

الله يشهد أني قد سدلت على ما كان من نزعات الرأي نسيانا

وأنني اليوم أبكيها وأندبهـا ولا أقيس بها في الطهر إنسانا

اليوم ضحّت وزكّاها الفداء كما زكّى المقرّب باسم الله قربانا

والحق أن قصة حابي وهيلانة هي الحدث المسرحي الوحيد الذي يظل من بين جوانب البناء المسرحي جميعاً محتفظاً بحيويته وامتداده حتى اللحظات الأخيرة من المسرحية . فالقصة قصة ثانوية ليست ذات أصل تاريخي معروف ، والمشاهد يعيش معها متوقعاً حتى النهاية أكثر من خاتمة . تُرى هل تستجيب الوصيفة لدعوة سيدتها وتقبل هديتها ـ ذلك القصر الجميل في حقول طيبة ـ وتعيش سعيدة مع حابي ، أو تراها تقفو خطى سيدتها وتلحق بها إلى « وادي العدم » . ويوحي شوقي إلى المشاهد بأن الخاتمة الثانية هي أجدر بالوصيفة الوفية ، وبأن الإخلاص وعرفان الجميل يوشكان أن يغلبا على الحب ، إذ تطلب هيلانة إلى حابي أن يذهب فيدعو أنوبيس « فعسى يردّ الفاجعة » فيجيبها حابي بقوله :

وسواءٌ أردّهـا أم أبىَ ذلك القدَرْ

في غدٍ أيهـا الملا كُ إلى طيبةَ السفر

وحين ينصرف تحدث هيلانة نفسها قائلة :

ويح حابي ! اعتقادُهُ أن سأحيـا فنلتقي

ليتني نِلْتُ قبلة منه قبل التفرّق !

على أن شوقي قد أراد للحب الطاهر – في مقابل حب أنطونيو و كليوباترا – أن ينتصر في النهاية ، فتصحو هيلانة من سكرات الموت بذلك الترياق الذي كان قد طلب أنوبيس إليه أن يحتفظ به .

ثم تعود الملكة إلى مناجاة نفسها بقصيدة بالغة الطول كتلك التي ودّع بها أنطونيو حياته . والحق أن القصيدة – من الجانب الشعري – بالغة الجمال حافلة بالصور النفسية البديعة ، لكنها ـ وقد بلغت أبياتها الخمسين ـ تتجاوز حدود النجوى المسرحية إلى الشعر المحض وتلقى على الممثل عبئاً ثقيلاً في الأداء إذ يفتقد الحوار الذي يمنحه القدرة على الانفعال والتلوين فينقلب التمثيل في النهاية إلى إنشاد عاطفي رتيب .

وإذا كان شوقي قد شاء ألا يخذل الحب الطاهر في قصة حابي وهيلانة ، فإنه لم يشأ أن تمضي الخيانة بلا عقاب . فقد جاء قيصر ليزور الملكة وليتم كيده الذي دبّره وفي صحبتة الطبيب أولمبوس الذي كان قد نقل إلى أنطونيو الخبر الكاذب بانتحار كليوباترا فعجّل بانتحاره ، وقد جمع أولمبوس إلى هذا الوزر إثم التقلب والخيانة إذا كان من قبل طبيباً في بلاط كليوباترا ولكنه سرعان ما انضم إلى صفوف المنتصر . لذلك يعلق الكاهن أنوبيس على رؤيته في معية قيصر بقوله :

الحادثُ العجيبُ قيصر والطبيب !
يغدرها وعهده ببابها قريبُ !

ويفاجأ قيصر بموت كليوباترا وينظر فلا يرى في جسدها أثرا للجراح فيأمر أولمبوس أن يتقدم فيكشف كيف ماتت . ويقترب الطبيب وينحني على صدر الملكة من الناحية التي رمت فيها الأفعى فتلدغه لدغة الموت . وينصرف قيصر ويخيم الموت على المسرح ، ويبقى أنوبيس ـ الوطني الحكيم – وحده يتدبر

ما جرى وما يمكن أن يجيء به المستقبل ليسدل الستار على قوله متنبأ ،بدافع من شعوره القومي وإن لم يحقق نبوءته التاريخ :

أكثري أيها الذئاب عواءً ... وادّعي في البلاد عزاً وقهرا

أنشدي واهتفي وغنّي وضجّي ... واسبحي في الدماء ناباً وظُفرا

لا وإيزيسَ ، ما تملّكتِ إلا ... وادياً من ضياغم الغاب قفرا

قسماً ، ما فتحتمو مصر لكن ... قد فتحتمُ بها لرومةَ قبرا

بين شوقي وشكسبير

سبق شوقي إلى الكتابة عن كليوباترا كثير من المؤلفين منهم شكسبير . وإذا قارنا بين مسرحيتي شوقي وشكسبير فسنرى وجوهاً من التشابه والخلاف بعضها يرجع إلى طبيعة المسرح زمان شكسبير وفي عصر شوقي ، وبعضها يعود إلى نظرة كل من المؤلفين إلى الموضوع وموقفه من كليوباترا وأنطونيو وأحداث التاريخ .

على أن أغلب وجوه التشابه بين المسرحيتين تنبع من أن كلتيهما قد استقت أحداثها من مصدر تاريخي واحد هو « سِيَر بلوتارخ » المؤرخ اليوناني المعروف .

وقد تناول المؤلفان انسحاب كليوباترا بأسطولها من معركة أكتيوم ، وهو حقيقة تاريخية وردت في كتاب بلوتارخ على النحو التالي :

« .. ومع أن المعركة البحرية لم تكن قد انتهت إلى موقف حاسم بعد ، وكانت ما تزال متكافئة بالنسبة إلى الجانبين ، رأى المحاربون سفن كليوباترا ترفع أشرعتها فجأة لتهرب، شاقة طريقها وسط السفن المحاربة ، لأنها كانت قد وضعت في مؤخرة السفن الكبيرة . وأحدث مرورها اضطراباً كبيراً بين تلك السفن . ونظر الأعداء في دهشة وهم يرونها تمضي مع الريح في اتجاه «البلوبونيز» . وعندها أثبت أنطونيو حقاً للعالم كله أنه ينقاد ، لا إلى مشاعر قائد أو رجل شجاع ، ولا حتى إلى مشاعره الخاصة ، لكنه ــ كما قال أحدهم على سبيل الدعابة

إن روح العاشق تسكن جسداً آخر غير جسده – انساق وراء تلك المرأة كأنما أصبح هو وهي جسداً واحداً وعليه أن يذهب حيثما ذهبت. فإنه لم يكد يرى سفنها وقد أقلعت، حتى نسي كل شيء آخر، فخان أولئك الذين كانوا يحاربون ويموتون من أجله وخذلهم، وركب مركباً ذا خمسة مجاديف وأسرع خلف المرأة التي حطمت حياته وستمضي حتى تحطمها تماماً ».

وإذا كان شوقي قد جعل ذلك الفرار خطة مرسومة ، فإن شكسبير لم يكن لديه هذا الحافز القومي لكن يبريء كليوباترا من الجبن والضعف، وكان مشغولاً بالكشف عن شخصية أنطونيو في المقام الأول . لذلك نرى أحد رجال كليوباترا يرد على سؤالها : هل كانت الهزيمة من خطئها أم من خطأ أنطونيو بقوله :

« بل خطأ أنطونيوس وحده لا سواه . فهو الذي جعل من حبه سيداً على رشده . وهل يعفيه من الملامة أنك فررت من الحرب الرهيبة **حيث أفزعت الصفوف الصفوف** ؟ وما عذره في أن يتبعك ؟ فما كان أن ينتصر العاشق فيه على القائد ، وقد انقسم نصف العالم على نصفه الآخر في سبيله ! فهو لم يخسر المعركة وحدها ، بل خسر الشرف كذلك حين فرّ ليلحق بسفنك الهاربة تاركاً أسطوله شاخصاً إليه في ذهول [1] » .

على أن شكسبير يعود فيضيف إلى شخصية كليوباترا بعض الحوافز التي تتفق مع الصورة التي رسمها شوقي ، فلا يجعل انتحارها مجرد « هروب » من موقف لا مخرج منه بل استجابة لكبريائها وأنفتها أن « تعرض في روما كالسبيّ على الرجال » كما قال شوقي ، وإن أضاف شكسبير إلى هذا لمسة أنثوية تتفق مع

---

(١) أنطونيوس وكليوباترا (ترجمة الدكتور لويس عوض) ص ١٠٢ .

شخصية كليوباترا ومــا عرف عنها من غيرة بالغة . تقول كليلوباترا وقد سألها أنطونيو وهو يحتضر خارج الهيكل أن تخرج إليه :

كلا يا حبيبي، لست أجسر يا مولاي ، فاعفُ عنيّ. لست أجسر على الخروج إليك من مقصورتي خشية أن أقع في الأسر . فما دام للنصل حد وللسم أفعى وللأفعى ناب ، فلن يجعل مني قيصر الظافر الجوهرة التي تزين موكبه الملكي . إني في حصن حصين ، ولن تنتصر عليّ زوجتك أوكتافيا ذات البصر الخفيض والفكر الهادىء إذ تتطلع إليّ بنظراتها الوديعة !![1]

وقد ظل هذا الإحساس عند شوقي وساوس وظنوناً تراود كليوباترا ولم يرد في المسرحية ما يؤيـــد نية قيصر تحقيقها ، لكن كليوباترا عند شكسبير تصل إلى اليقين في هذا الأمر حين يخبرها دولابيلا أحد رجال قيصر بما انتواه :

« أي مولاتي ، ها أنذا أفي بيميني وأصدع بأمرك الذي أقدسه من فرط حبي لك كأنه أمر السماء ، فأحمل إليك هذا النبأ : وهو أن قيصر قد أزمع أن يجتاز سورية في رحلته ، وسوف يرسلك وأطفالك قبله خـــلال ثلاثة أيام . فانتفعي بهذه المهلة ما استطعت إلى ذلك سبيلا .. »

كذلك انتفع المؤلفان بما جاء في هيرودوت عن انتحار أنطونيو إذ طلب إلى تابعه إيروس أن يطعنه بسيفه فأبى عليه ولاؤه وحبه لسيده وآثر أن يقتل نفسه . وعن ذلك يقول بلوتارخ [2] .

« وكان لأنطونيو عبد يثق به يدعي إيروس . وكان قد أخذ عليه عهداً قبل ذلك بزمن طويل أن يقتله ، إذا دعت الضرورة . فطلب إليه أن يفي بعهده ،

(١) المرجع نفسه ص ١٤٢ .

(٢) Plutarch's Lives vol IX. p. 311

فاستل إيروس سيفه وشهره كأنمـــا يريد أن يطعن مولاه ، ولكن تحول عنه وطعن نفسه . فلما سقط عند قدمي سيده ، قال أنطونيو :

« أحسنت يا ايروس ! ولئن كنت لم تستطع أن تفعلها بنفسك لقد علمتني ما ينبغي أن أفعل » ثم طعن نفسه بالسيف فهوى .. »

وقد كان تأثر كلا المؤلفين تأثراً مباشراً بهذه الواقعة التاريخية فقال شوقي :

أوروس عفواً، قد ذهبتَ ضحيّة وجنى عليك ترددي الممقوتُ

فعلمتَ منّي كيف يجبن قيصرٌ وعلمتُ منك العبد كيف يموت !

على حين قال شكسبير [1] :

« أي إيروس الباسل ، يا من تجاوزتني عزة وإباء ! لقد أتيتَ ما ينتظر مني ولا ينتظر منك فأرشدتني إلى واجبي . إن مليكتي وإيروس قد ضربا لي المثل في الشجاعة فسبقاني في طريق الشرف » .

وقد حافظ شكسبير أيضاً على الحقيقة التاريخية في تصويره الدافع المباشر لانتحار أنطونيو، إذ كانت كليوباترا قد أرسلت إليه من يزعم له أنها انتحرت.

وعن هـذا يقول بلوتارخ « .. وعندمـا خافت من غضبه فرّت إلى داخل المقبرة التي كانت قد أمرت بإعدادها ، وهناك أغلقت الأبواب عليها وأقفلت كل الأقفال ، وسدّت المنافذ بمتاريس صخمة ، وفي الوقت نفسه أرسلت من يقول لأنطونيو إنها ماتت » [2]

---

(١) المصدر نفسه ص ١٣٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٤ .

ويترجم شكسبير تلك الحقيقة إلى مشهد مسرحي يقبل فيه مارديان خادم كليوباترا إلى أنطونيو فيدور بينهما الحوار على هذا النحو [1] :

أنطونيو : إن مولاتك الساقطة قد سلبتني حسامي .

مارديان : كلا ، يا أنطونيوس ، إن مولاتي أحبتك واختلط مصيرها بمصيرك .

أنطونيوس : اغرب عن وجهي أيها الخصيّ اللئيم ! كفى لغواً . لقد خانتني مولاتك ، ولها في الموت قصاص .

مارديان : إن ضربة الموت لا تؤدى مرتين ، ولقد أدّت مولاتي ضريبتها . نعم ، لقد أعفتك مما كنت تود أن تفعله ، وكان آخر ما فاهت به شفتاها : « أي أنطونيوس ، يا أنبل الرجال ! .. ثم أرسلت زفرة تقطع نياط القلب ، ونادت فيها اسم انطونيوس ولم تتمّ النداء . فقد تعلق اسمك بين قلبها وشفتيها ، وهكذا فاضت روحها واسمك في صدرها دفين ! .

أما شوقي فقد علمنا أنه احتال لكي يبرىء كليوباترا من هذه الخيانة بأن وكل إلى أولمبوس الطبيب الخائن إبلاغ النبأ الزائف .

على أنه مهما يكن أمر هـــذه الوجوه من الاتفاق والخلاف . فإن الخلاف الأكبر بين المؤلفين يتمثل في بطولة المسرحية وبنائها الفني . فقد رأى شكسبير في أنطونيو شخصية تنطوي على صراع حاد متعدد الجوانب يمكن أن يكون مجالاً طيباً لتصوير صراع مسرحي في نفس بطل « نبيل » تقوده « نقطة ضعفه » إلى الهاوية . لذا وجه جل اهتمامه إلى أنطونيو وبدت كليوباترا وكأنها وسيلة لإثارة هذا الصراع بين الحب والواجب وبين البطولة المقتحمة والجبن المتخاذل.

---

(١) أنطونيوس وكليوباترا ص ١٣٤ .

صحيح أن شكسبير لم يغفل رسم شخصية كليوباترا في كثير من جوانبها التي أهملها شوقي ، فصورها متقلبة الأطوار حادة المزاج متأرجحة بين دلّ المرأة وجلال الملكة ، ولكنها مع ذلك تبدو شخصية شاحبة اذا قيست في المسرحية إلى انطونيو .

والمشاهد يصادف أنطونيو في الطور الأخير من أطوار حياته بعد أن أوشك هواه أن يقوده إلى مصرعه ومصرع بطولته ومجده ، ولكن شكسبير يبـــدو حريصا على أن تظل المفارقة بين ماضيه وحاضره قائمة في نفس المشاهد . وهو لهذا لا يبتر الماضي تماما ويبـــدأ من ختام المأساة ،بل يبدأ من « بداية النهاية » لذلك الماضي المجيد، فنرى أنطونيو ما زال قادراً على شيء من العزيمة والحركة، إذ يثور على تخاذله وخضوعه لهواه حين تبلغه أنباء الحرب والسياسة من روما فيخف إلى هناك :

« .. فليبلغ ضباطنا بما عزمنا عليه .. سوف أطلع الملكة على سبب رحيلنا وأستأذنها في السفر ، فليس يستحثنا على الرحيل موت فولفيـا [١] وحده ومـا نجم عنه من مشاكل عاجلة ، بل يلتمس منا العودة إلى الوطن كذلك أصدقاؤنا الساهرون على أمورنا في روما فيما يرسلونه من رسائل .. » [٢]

لكن المشاهد يدرك منذ مطلع المسرحية أن بطولة أنطونيو قد انتهت وأن هذا الصراع الذي يدرر في نفسه بين الواجب والحب ليس إلا صراع المتأرجح على حافة هاوية لا سبيل إلى الخلاص من السقوط فيها . فنحن نصادف في أول جملة من حوار المسرحية ما يشبه حكماً نهائيا على أنطونيو، تجيء الأحداث بعده

---

(١) فولفيا : زوجة أنطونيو .

(٢) المسرحية ص ١٧ .

مصداقاً له وبرهاناً عليه . يقول « فيلو » أحد رجال أنطونيو [1] .

« نعم ، ولكن هذه الصبابة الحمقاء التي سيطرت على قائدنا حتى طفح بها الكيل ... لقد كانت عيناه الجميلتان هاتان تبرقان على حشود الحرب وجنود الوغى ، كأنهما عينا مارْس المدرّع ، إله الحروب ! فإذا هما الآن كسيرتان ، وإذا هما الآن تنصرفان بالولاء والتفاني إلى وجه امرأة سمراء في لون النحاس . وإن قلبه المغوار الذي يفتّق الدرع على صدره في معمعان المعـــارك المشهورة يأبى الآن أن يكبح لنفسه جماحاً ، حتى لقد غدا كالكير أو كالمروحة يبرد شهوة غجرية ! » .

ولا يطول انتظار المشاهد ليرى مصداق هذا الحكم النهائي إذ يدخـــل العاشقان على نحو لا يدع شكاً في أن أنطونيو قد فقد تماماً سلطانه على إرادته وأصبح كالمسحور بجمال كليوباترا ونزواتها فبعد حديث فيلو إلى صديقـــه يسمع صوت نفير «ويدخل أنطونيو و كليوباترا ووصيفاتها وحاشيتها والخصيان يروحون عنها بالمراوح » ويمضي فيلو مخاطباً صديقه :

« انظر إلى حيث هما قادمان . تأمله جيـداً ، تر أن العماد الثالث الذي ارتكزت عليه الدنيا قد صار إلى مأفون تلهو به عاهرة . انظر وتأمل ! »

ويتأمل الصديق — أو يتأمل المشاهد — هـــذا المنظر البليغ في دلالته على شخصيتي البطلين وطبيعة العلاقة بينهما :

كليوباترا : إذا كان ما بك حقاً هو الحب ، فقل لي كم تحبني ؟

أنطونيوس : ما أفقر الحب الذى يقاس ويحصى !

كليوباترا : دعني أرسم الحدود لحبي !

---

(١) المسرحية ص ٥ .

أنطونيوس : إذن فابحثي عن سماء وراء هذه السماء ، وعن أرض غير هذه الأرض !

وتلعب كليوباترا دور الغانية في مسرحية شكسبير لتديم سيطرتها على أنطونيو باستثارة نخوته وغيرته السياسية من خصومه في روما ، فنراه ـ كما رأيناه عند شوقي ـ يصب لعناته على روما وإمبراطوريتها ولا يمجد في الحياة شيئاً إلا الحب . لكن هذه الإثارة من جانب كليوباترا لا تنبع ـ كما رأينا عند شوقي ـ من شعور قومي غالب يدفعها إلى التهجم على روما بمناسبة وغير مناسبة ، بل لحرصها على أن تستأثر لنفسها بأنطونيو وتصرفه عن أي التفات إلى زوجته أو وطنه . فحين يفد رسول بأنباء من روما ويأمره أنطونيو وهو ضائق به أن يوجز الكلام ، تقول كليوباترا محاولة أن تستثير غيرة أنطونيو ونخوته [١] :

« بل استمع إلى الأنباء يا أنطونيوس . لعل فولفيا (زوجة أنطونيو) غاضبة . أو من يدري ، لعل قيصر الذي لم يخضرّ بعد شاربه قد أرسل إليك أمره العظيم لتأتمر به : افعل هذا ، أو أفعل ذاك ، افتح هذه المملكة أو حرّر تلك . هيا أنجز ما أمرناك به ، وإلا حقّت عليك لعنتنا ! »

وحين لا تجـــد من أنطونيو إلا مجرد استنكار هادىء لهذا القول تمضي في استثارتها إياه بقولها :

« أأقول : «لعل» كلا ، إن هذا هو الأرجح . يجب ألا تبقى هنا بعد الآن ، فقد جاء قرار فصلك من عند قيصر ، فاسمعه يا أنطونيوس أين الإعلان الذي أرسلته فولفيا لتمثل أمامها ؟ أم أقول أرسله قيصر ؟ أم أقول أرسله قيصر

---

(١) المسرحية ص ٦ .

وفولفيا جميعاً ؟ الينا بالرسل . إني واثقة من أن وجهك تعروه حمرة الخجل يا أنطونيوس ، وثوقي من أنني ملكة مصر ! وهذا الدم في وجنتيك آية خضوعك لقيصر . أم ترى هذا لون خديك المألوف كلما عنفتك فولفيا ذات اللسان السليط . الينا بالرسل ! » وأمام هذه الإثارة نسمع أنطونيو يبرأ من وطنه – كما برىء منه عند شوقي وإن اختلفت الدواعي – ويعلن أنه لا يعنيه من الحياة إلا غرامه بكليوباترا:

« ألا فلتذب روما في نهر التيبر ، وليتهافت صرح الامبراطورية الشامخ كما تتهافت الأقباء العظيمة . ها هنا مكاني ! فالممالك من تراب ، وروث هذه الأرض يطعم الإنسان والبهائم على حد سواء . إن مجد الحياة فيما نفعله الآن (يعانقها) فحين يتعانق عاشقان متحابان مثلنا ، لن يجد العالم لنا نظيراً . إني أشهد الأرض على غرامنا ولو دفعت حياتي ثمناً لذلك ! »

ومع هذا الاستخذاء الواضح ، لا يموت الصراع في نفس أنطونيو وإن كنا ندرك منذ البداية ان الغلبة ستكون فيه لنداء الحب لا لنداء البطولة والواجب. فأنطونيو يدرك إلى اي حد « تورط » في غرامه وإلى أي مدى فقد من اجل ذلك مكانته وسمعته ، وهو ثائر على نفسه كلما عرض ما يذكره بهذا المسلك الشائن ، عازم من حين إلى آخر أن يفك عنه أغلال الملكة الساحرة ويعود إلى حريته وبطولته . فحين يحمل إليه رسول من روما أنباء غزو «لابينوس» لأجزاء من دولته في العراق وسوريا واليونان ويختم حديثه متردداً بقوله : على حين أن ... يقول : قلها .. على حين انطونيوس .. تكلم بلا التواء . لا تخف علي شائعات القول . سم كليوباترا كما يسمونها في روما . أطلق السباب بألفاظ فولفيا ، وعيرني بأخطائي بمطلق القوة التي يملكها لسان الحق ولسان الشانئين جميعا . فحين تروى علينا ذنوبنا وتخلد عقولنا الجامحة إلى الهدوء ، تنبت كالحرث الحسك وسام الأعشاب .. » .

ثم يفد رسول ثان فيقول انطونيو :

« دعوه يمثل أمامنا . هذه الأغلال المصرية الشداد لا بد أن أحطمها وإلا خسرت نفسي بالصبابة الحمقاء ! » .

لكننا نعلم من الحوار والمشاهد القليلة السابقة أنه كان قد خسر نفسه بالفعل وأن ما نشهده إن هو إلا صراع في عقل قد فقد إرادته يحاول أن يرد نفسه عن الهاوية فلا يستطيع .فحين يعتزم انطونيو أن يرحل إلى روما مستجمعاً بقايا إرادته وبطولاته القديمة ، ويستأذن كليوباترا في الرحيل منبئاً إياها بموت زوجته فولفيا ، تأخذ في ممارسة دلها المعهود عليه فتقول :

ما أكذب حبك ! أين القوارير المقدسة التي كان ينبغي أن تملأها بدموع الأحزان ؟ ها أنذا الآن أرى في موت فولفيا كيف ستستقبل موتي ؟ »

ويبادر انطونيو لإرضائها فيقول : (١)

« كفى شجاراً ، واستعدي لتعرفي ما أضمره من أمور،إن اشرت نفذت ،

وإن اشرت بطلت . أقسم بالنار التي تذكى طمي النيل أني ماض عن هذا المكان وأنا جندي كليوباترا وخادمها ، أعقد السلم،وأشعل الحرب كما تملى مشيئتها » وحين ينتهي به هذا الخضوع المطلق لهواه إلى الكارثة المرتقبة فيفر من المعركة وراء كليوباتوا ندرك أن الصراع في نفس ذلك « الحطام النبيل » كما وصفه أحد رفاقه قد انتهى إلى غايته وان الأحداث الباقية من انتحار الملكة ليست إلا «تصفية للموقف ».ونسمعه هو نفسه يعبر عن هذه الحقيقة بقوله: اصغوا إلى حديث الأرض أيها الرفاق ، فهي تنهاني عند وطئها وهي تقول إنه

(١) المسرحية ص ٢٢

يخجلها أن تحملني ! تعالوا أيها الرفاق ، لقد تخلفت عن الركب في هذه الدنيا حتى ضللت الطريق إلى الأبد : إن لي سفينة محملة بالذهب فخذوه واقسموه. هيا، الفرار يا رجالي ، واستسلموا لقيصر » .

ويرد الجميع قائلين : الفرار ؟ نحن لا نفرّ !

فيقول أنطونيو :

« لقد فررت أنا ، وعلمت الجبناء كيف يكون الفرار ، فولوا الأدبار . هيا انصرفوا أيها الرفاق فلقد اخترت لنفسي طريقاً لا حاجة بي إلى صحبتكم فيه . إني لأخجل من هذا المسلك الذي سلكت فيحمّر وجهي من فرط العار فيضطرب الشعر في رأسي اضطراباً ، فالشعرة البيضاء تؤنب الشعرة السوداء على طيشها ، والشعرة السوداء تؤنب الشعرة البيضاء على جبنها وعلى صبابتها الحمقاء ... » (١)

على أن شكسبير يمضي في تصوير هذا الهوى المتسلط حتى النهاية ، وإن كان ذلك لا يغيّر من الأحداث شيئاً وإن زادنا إحساساً بطبيعة ذلك الهوى ، وبعبث المقاومة وبالنتيجة المحتومة للمعركة البحرية المقبلة ، فنسمع هذا الحوار بين البطلين :

كليوباترا : أي مولاي ، أي مولاي ! إني أطلب عفوك عن فرار سفائني ، فما كنت أحسب أنك ستتبعني .

انطونيوس : بل كنت تعلمين يا ملكة مصر حق العلم أن قلبي مشدود اليك بحبال شداد ، أتبعك أينما مضيت . بل كنت تعلمين أن سلطانك على روحي

---

(١) المسرحية ص ٩٧

مكين ، فإن أومأت إليّ صدعت بأمرك ولو عصيت الآلهة !

كليوباترا : أطلب عفوك يا مولاي !

أنطونيوس : والآن لم يبق إلا أن أرسل إلى هذا الفتى (يعني اكتافيوس) بعروضي الذليلة ، وأن أحاور وأدوار شأن كل مهزوم ، بعد أن كنت ألهــو بنصف الأرض كما أشتهي ، فأقيم العروش وأهدمها . أجل ، لقد كنت تعلمين أنك قاهرتي ، وأن حسامي هذا الذي دمّثه الغرام يتبع هـواك بالحق وبالباطل .

كليوباترا : أطلب عفوك ، أطلب عفوك !

انطونيوس : لا تذرفي عبرة على ما كان . فدمعة من دموعك تعدل كل ما أضعناه وكل ما غنمه قيصر ! هات قبلة ، فقبلة منك ترد إليّ ما فقدت ... يا غرامي لقد أثقلت روحي الأحزان ، فهيا نشرب شيئاً من الخمر ونطعم هنالك . إن القدر ليعلم أنه كلما اشتد بنا مكراً اشتددنا به هزءاً .

ولعل قوله « هات قبلة ، فقبلة منك ترد إليّ ما فقدت » يذكرنا بقوله في « مصرع كليوباترا » :

ردّى على هامتي الغار الذي سلبت   فقبلة منك تعـلوها هي الغار

●

أما كليوباترا فقد جاءت عند شكسبير في المحل الثاني بعد أنطونيو . ومع ذلك نسب اليها من الملامح في السلوك والحوار ما جعلها شخصية متميزة جديرة بالبطولة الثانية في المسرحية .

ولم يكن شكسبير يهمه أن يبرىء كليوباترا من تلك الصورة العامة التي نقلها عنها التاريخ ، كما اهتم شوقي . لذلك نراه قد احتفل في المقام الأول بالكشف عن ذلك الجانب من شخصيتها الذي استطاع أن يأسر أنطونيو في حبائله على هذا النحو ، فصورها امرأة – قبل أن تكون ملكة – تحسن اجتذاب الرجال بتقلباتها ونزواتها وحبها الذي يتأرجح بين الخضوع والتمرد الظاهري من لحظة إلى أخرى . وأشار شكسبير عن طريق أحاديث الآخرين عنها إلى جمالها وما أحاطت به نفسها من ترف شرقي فتنا انطونيو عند أول لقاء فانقاد إلى سحرها، بعد أن كان قد أرسل اليها ليحاسبها على موقفها السلبي من الصراع بين الحكومة الثلاثية في روما « وكانت من اكتافيوس وأنطونيوس ولبيدوس » وبين بروتوس وكاسيوس . ويصور شكسبير هذا اللقاء على لسان أحد القادة الذين شهدوه فيقول [١] :

« كان الشراع الذي جلست فيه يبرق على وجه المياه كأنه العرش الوضّاء . وكان رأسه من ذهب مطروق . أما القلوع فكانت من أرجوان وقد ضمّخت بالعطر حتى لقد تيمت بحبها النسمات ! والمجاديف كانت من فضة تضرب صفحة الماء على إيقاع الناي ، فيسرع الموج في إيقاعه كأنما يلهث بحبها ! وأما شخصها فقد كان يقصر عن وصفه كل بيان . كانت ترقد تحت خيمتها الموشاة بخيوط الذهب ، فبدت أجمل من فينوس ربة الجمال التي أبدعها الخيال ففاق بها ما تبدع الطبيعة . وعلى جانبها وقف غلمان تفيض بالبشر وجوههم الحسان ، فبدا كل منهم وكأنه كيوبيد يبتسم ! وكانوا يحملون المراوح لها شتى الألوان ، فلا تدرى أكانت نسماتها ترطب خديها الناعمين أم تذكي فيهما نار الجمرات ، فتلهب حيث

---

(١) المسرحية ص ٥٤

ترطب ، وترطب حيث تلهب ! .. وتجلت وصيفاتها كحوريات الماء ، رتلا بلا عدد ، ومثلهن أمامهن ، فكن كالإطار يزين أجمل صورة . ووقفت حورية فاتنة عند السكان تديره ،؛ ونشرت الشراع الحريري أيد ناعمة نعومة الزهرة الملساء ، تعرف كيف تؤدي عملها في خفة ومهارة ، فما لمسته حتى انتشر وتضوع من الزورق عطر خفي عجيب فأيقظ الحسّ في الضفاف المجاورة . وخرج من المدينة أهلوها ليروا هذا المشهد العجيب ، فبقي أنطونيوس وحده جالساً على عرشه في سوق المدينة يناجي الهواء بالصفير ! ولولا خشية الهواء أن يهلك الناس ، لخرج من المدينة مع الخارجين ليملأ العين من كليوباترا ، ولترك في الطبيعة فراغاً لا سبيل إلى ملئه ! ... ومن المرفأ أوفد أنطونيوس اليها من يدعوها إلى العشاء فأجابت بأنها تؤثر أن يفد هو عليها ضيفاً لها ، وألحت في السؤال . وهكذا مضى قائدنا المجامل أنطونيوس إلى وليمتها ، وهو الذي لم يرفض قـــط طلباً لامرأة ! ، وما ذهب اليها إلا بعد أن زين نفسه عشر مرات ، وهكذا دفع قلبه ثمناً لما تناوله من عشاء ، وما طعمت فيه إلا عيناه ! »

ولعلنا نلاحظ ما في هذا الوصف السردى من طول ،مهما يكن فيه من بيان، يصل أحياناً إلى حد الشطط ، كما في وصفه لشوق الهواء إلى رؤية الملكة ! ، وهو طول أخذنا مثله على شوقي حين أسرف في وصف المـــعركة البحرية بصور بيانية خارجة عن طبيعة الموقف المسرحي ، على لسان كليوباترا .

ويدرك من هم على صلة بها في المسرحية تصنعها ودلها اللذين تحتال بهما لتبقى أنطونيو أسير هواها ، فيقول – مثلا – أحد رجال أنطونيو مخاطباً إياه بعد أن عزم على الرحيل إلى روما :

« .. ولو علمت كليوباترا بطرف من هذا الأمر ، ولو أصغر اللفظ ، لماتت لفورها . لقد رأيتها تموت عشرين مرة لأسباب أتفه من هذا بكثير ! »

أما عن نزواتها التي كانت تسحر أنطونيو ، فيقول الرجل نفسه :

« رأيتها ذات مرة تقفز أربعين خطوة في شارع من شوارع المدينة ، وحين انقطعت أنفاسها ، أخذت تتحدث وهي تلهث فبدت في عجزها آية في الجمال ، ونفثت من فمها سحراً مكان أنفاسها المعلقة ! »

ويعكس سلوكها قدراً كبيراً من ذلك الدل ومن تلك النزوات . فهي تتبع نحو أنطونيو « خطة » مرسومة جربت نجاحها معه ، تقوم على المشاكسة التي توحي بالتجدد والغموض . تقول كليوباترا موجهة الحديث إلى وصيفتها شرميان :

«ابحثي عن مكانه ،وعمن معه ،وعما يفعل .لا تقولي إني أوفدتك.فإن وجدته حزيناً فقولي إني أرقص ، وإن وجدته مرحاً فقولي إني مرضت فجأة .. هيا عجلي ، وعودي دون إبطاء » .

وحين تعترض الوصيفة على هذا السلوك الذي تظن أنه ليس خير السبل إلى اجتذاب انطونيو ،وتقترح على سيدتها أن تطيعه في كل شيء ، ولا تعارضه في شيء ، ترد عليها ساخرة بقولها .

« هذه تعاليم المغفلين ، إذا اتبعتها فقدته ! »

وحين ينبئها أنطونيو بعزمه على الرحيل إلى روما ، تجيبه بعبارات مليئة بالتصنع المرسوم لكي يوحي بما أحدثه النبأ في نفسها من اختلاط :

« .. نعم يا سيدي ، لا بد لنا أن نفترق . كلا ، ليس هذا ما أردت أن أقول ! يا سيدي ، لقد أحب كل منا الآخر .. كلا ، كلا ، ليس هذا ما أردت أن أقول ! فأنت تعلم كل هذا حق العلم . ولكني أحب أن أقول

شيئاً . واأسفاه ! إن ذاكرتي قد غدت كذاكرة أنطونيوس ، ولم أعد أذكر شيئاً .. »

على أن هذا التصنع لا يعني أنها كانت زائفة الشعور نحو أنطونيو ، فإن شكسبير يصوّرها بعد رحيله ملتاعة صادقة الوجد ترسل إليه كل يوم رسالة تبثه فيها أشواقها وتطلعها إلى عودته .

ومن أطرف المشاهد التي تصور نزواتها وحدة طبعها وغلبة الجانب الأنثوي المحض على الجانب الملكي عندها ، في المسرحية ، موقفها من الرسول الذي عاد من روما ببعض الأنباء عن أنطونيو . فهي تستعجله الحديث ، ولكنها لا تدع له فرصة للكلام ، وهي تثرثر بلا معنى وتردد قول الرسول بلا هدف ، حتى إذا عرفت منه أن أنطونيو قد تزوج أكتافيا ثارت وانهالت عليه ضرباً ، وجرته من شعره هنا وهناك ، كأية امرأة طائشة فقدت إرادتها ولا عاصم لها من مكانة أو « لياقة » .

كليوباترا : أجدبت أذناي طويلا فأمطرهما بغيث أنبائك الغزير .

الرسول : يا مولاتي .. ، يا مولاتي ..

كليوباترا : هل مات أنطونيوس ؟ إن قلت هذا قتلت مولاتك أيها العبد الخسيس ! فإن قلت إنه بعافية وإنه حر طليق كافأتك بالذهب ، ومننت عليك بيدي هذه التي يجري فيها أزرق دم على وجه الأرض لتقبلها ! يدي هذه التي لثمتها الملوك وهي ترتعش !

الرسول : أولاً ، هو يا مولاتي بخير

كليوباترا : اليك مزيداً من الذهب .. ولكن يا غلام ، نحن ألفنا أن نقول

إن الموتى بخير . إن قلت إن هذا ما قصدت إليه صهرت ما أهبك من ذهب وصببته في حلقك الناطق المشؤوم .

الرسول : استمعي إلى ما أقول يا مولاتي الكريمة ..

كليوباترا : سأستمع إليك فعجّل بالكلام. ولكني لا أرى في وجهك خيراً. إن كان أنطونيوس حقاً حراً طليقاً وكان في صحة وعافية ، فمثل هذه المرارة البادية على وجهك أسوأ بشير بهذه الأنباء السعيدة ! وإذا لم يكن أنطونيوس بخير ، فقد كان ينبغي أن تنقض علينا انقضاض ربة الانتقام لا أن تدخل علينا دخول رسول .

الرسول : أتوسل اليك أن تستمعي إلى قولي !

كليوباترا : إن بي رغبة في أن أصرعك قبل أن تفتح فاك ... ولكن إن قلت إن أنطونيوس حي ومعافي ، وأنه قد صالح قيصر أو لم يقع في أسره ، أجزلت لك العطاء وأمطرتك بالذهب وأغدقت عليك الدر اليتيم !

الرسول : إنه بخير يا مولاتي

كليوباترا : هذا نبأ يشرح الصدر !

الرسول : وقد تصافى مع قيصر

كليوباترا : أنت نعم الرجل !

الرسول : وبينهما الآن من الود أكثر مما كان بينهما في أي وقت مضى .

كليوباتوا : لك مني كنز عظيم !

الرسول : ولكن .. يا مولاتي ...

كليوباترا : ولكن ! لست أحب أن أسمع « ولكن » فهي تفسد ما تقدم

من بشرى . سحقاً لهذه الكلمة « ولكن » ! إنها تشبه السجان الذي يفتح الأبواب ليفرج عن مجرم أثيم . رجوتك يا صديقي أن تفرغ كل ما في جعبتك من أنباء ، السعيد منها والمشؤوم على حد سواء .. تقول إنه تصادق مع قيصر ؟ تقول إنه صحيح معافي ؟ تقول إنه حر طليق !

الرسول : كلا ، يا مولاتي ، إنه ليس حراً طليقاً . أنا لم أقل من هذا شيئاً . إنه مرتبط بأوكتافيا .

كليوباترا : وما غاية هذا الرباط ؟

الرسول : غايته الفراش .

كليوباترا : إليّ يا شرميان ! إني أتهافت

الرسول : لقد تزوج من أوكتافيا ، يا مولاتي

كليوباترا : اخسأ ، حقت عليك أفتك الطواعين ! (تضربه فيسقط)

الرسول : صبراً يا مولاتي الكريمة

كليوباترا : ماذا تقول ؟ اغرب عن وجهي (تضربه) أيها الوغد اللئيم ، وإلا اقتلعت عينيك وركلتهما بقدمي كما تركل الكرة . سأقتلع شعرك من رأسك (تجره جيئة وذهابا) سوف تجلد بسياط من الأسلاك وتنقع في الماء المالح لتكتوى به ، وتترك فيه حتى يتخلل جسدك !

الرسول : يا مولاتي الكريمة ، ما أنا إلا رسول جئتك بالأنباء ، ولا يد لي في عقد هذا الزواج !

كليوباترا : إن أنكرت ما قلته وهبتك ولاية ، ورفعت من قدرك بين الناس ، والضربة التي تلقيتها مني إن هي إلا جزاؤك على إغضابي ، فإن أنكرت ما قلت

أضفت إلى هذا الجزاء كل ما يمكن لك أن تطلبه مني .

الرسول : لقد تزوج يا مولاتي .

كليوباترا : ايها الوغد ، لقد طالت حياتك وينبغي أن تقصر (تستل مدية) [1] .

ونلاحظ في هذا الموقف وغيره من مواقف المسرحية وحوارها طابعاً كوميدياً واضحاً درج شكسبير على استخدامه – عادة – في مآسيه ليخفف من حدتها من ناحية ، وليجرد بعض الشخصيات من « جلالها » التاريخي من ناحية أخرى ، لكي يكشف بعد ذلك عن نوازعها الحقيقية التي تمكن وراء هذا الجلال الظاهري . وبعض الدعابات التي ترد في مثل هذه المواقف قد تخرج أحيانا على ما نعده في عصرنا من اللياقة أو « الآداب العامة » لاختلاف طبيعة العصر والجمهور في زمان شكسبير وزماننا . وإن كنا نلاحظ ميلا واضحاً في المسرح العربي – وبخاصة في الأعمال الكوميدية – وفي المسرح العالمي بوجه عام نزعة جديدة إلى مثل هذه الدعابات ، هي بلا شك نتيجة ما طرأ على المجتمع العصري من تغير في مفهوم « اللياقة » و « الآداب العامة » .

●

ولا نكاد نلمس في المسرحية – كما قلنا – أثراً لموقف كليوباترا السياسي ، ولا لشخصيتها كملكة تشعر منذ وقت طويل قبل بداية هذه الأحداث بأنها في صراع مع روما في سبيل البقاء او الموت . وقد رأينا كيف ألح شوقي على هذا المعنى إلى حد الإسراف ، أما عند شكسبير فقد نجد إشارة عابرة – على سبيل الدعابة – إلى هذا الموقف في قولها مثلا مشيرة إلى انطونيو :

---

(١) المسرحية ص ٥٢

« لقــد كان حين رأيته لآخرة مرة يميــل إلى المرح ، ثم دهمته بغتة فكرة رومانية ! »

وقد نجد موقفاً اختلف فيه شكسبير عن شوقي حين كان أكثر محافظة على وقائع التاريخ ، إذ تصر كليوباترا على أن تشترك في الحـــرب ولا تبقى في قصرها « تنتظر أنباء القتال » . ويحاول أحد القادة أن يثنيها عن عزمها بقوله :

« لا بد أن أنطونيوس سيضطرب لوجودك . فوجودك سيسلبه بعض قلبه ، وبعض عقله ، وبعض وقته . وهو لا يجوز له التفريط فيه . ولقد شهروا به من قبل فاتهموه بالخفة . وفي روما يقولون إن الأغا فوتينوس ووصيفاتك يديرون هذه الحرب »

فترد عليها ثائرة بقولها :

« فليبتلع روما نهر التيبر ، وليخسأ كل لسان شانيء ! إن هذه الحرب أمانة في عنقنا ، وسوف نخرج إلى القتال خروج الرجــال بوصفنا رئيس مملكتنا . لا تعارض في هذا فلن أتخلّـف عن القتال . »

ولكنه موقف وحيد في المسرحية لا يلقي ضوءاً كافيــاً على ذلك الجانب العام من شخصية الملكة .

والحق أننـــا إذا تجاوزنا هذين العملين المسرحيين وما قدما من صورتين لكليوباترا ، ونظرنا إلى وقــائع التاريخ الثابتة بالوثائق ــ لا بمجرد الرواية كما في بلوتارخ ــ لرأينا أن كليوباترا لم تكن غانية تستغل جمالها لاصطياد الرجال ، ولم تكن على هذا النحو من تقلب المزاج والخضوع للنزوات ، ولا كان موقفها من الحرب نابعاً من عشقها لأنطونيو ، بل كانت تنهج سياسة واعية تدرك طبيعة الصراع القديم حينذاك بين روما والشرق وتحاول بوسائلها الخاصة أن تبقى على استقلال الشرق وتحميه من أطماع رومــــا ، أو أن تسيطر هي على روما نفسها

إذا استطاعت . وعن هذا يقول الدكتور عبد اللطيف أحمد علي :

« وكان الشرق الهلينستي قد بـدأ يئن من وطأة الحكم الروماني وفساده ، وأصبح يتمنى الخلاص من نيره . ولعله وجد في كليوباترا زعيمته المرتقبة فعقد عليها أمله في الإطاحة به . وليس من المستبعد أن تكون كليوباترا قد فطنت إلى حقيقة هذا الشعور فاستغلته لترفع من الروح المعنوية بين سكان الشرق باختلاق نبوءات تنذر بسقوط روما على يد ملكة يبدأ بحكمها عصر ذهبي جديد . ولما كان عزمها قد استقر على أن يكون أنطونيوس هو أداتها في تحقيق هذه الغاية ، فقد رأت أن تربط مصيره بمصيرها ، وتنصب حوله شباكاً لا يستطيع منهـا فكاكا . ففي أواخر عام ٣٧ عندما التقت به في انطاكيه أقنعته بالزواج منها في الوقت الذي كان لا يزال فيـه متزوجا من أكتافيا . ولما أهداها بهذه المناسبة منطقة خالكيس (في شمال ولاية سوريا) في عام ٣٦ اتخذت من هذه السنة وهي السنة السادسة عشرة من اعتلائها عرش مصر ، بداية لتاريخ حكمها كملكة على تلك المنطقة ... وحملته على أن يهبها هي وابنها قيصرون وأبناءها منه بعض الولايات الرومانية والممالك المتاخمـة ... ولم تزل كليوباترا به حتى دفعته إلى البحث عن سلاح يطعن بـه دعوى اكتافيوس بأنه الوريث الوحيد لقيصر ، فاعترف بشرعية ابنها قيصرون على أمل إضعاف مركز أكتافيوس الأدبي بين جنوده وصرفهم عن الولاء له [١] .

أما عن موقفها عن الحرب فيقول [٢] :

« ولم تشأ كليوباترا أن تدع أنطونيوس يخوض المعركة الأخيرة وحده ، فرافقته إلى الميدان بوصفها شريكة في المغامرة . وإذا كان هو الذي أخذ على

---

(١) مصر والإمبراطورية الرومانية في ضوء الأوراق البردية ص ٢٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٥ .

عاتقه إدارة الحرب وقيادتها، فهي التي أمدته بالمال والمؤونة اللازمين لها وكانت نتيجة الحرب تعنيها بقدر ما تعنيه . »

ولم يكن فرار كليوباترا عن سياسة رسمتها كما صور شوقي ولا عن رهبة للقتال كما ذكر شكسبير بل كان قراراً اتخذه انطونيو وكليوباترا معاً بعد أن أيقنا من الهزيمة !

« ... وطبقاً للخطة الموضوعة اخترقت كليوباترا وسفنها خط الحصار عائدة إلى الإسكندرية، ولم يلبث أن لحق بها أنطونيوس بعد أن تحطمت معظم سفنه أو وقعت في يد العدو » .

على أن الحقائق التاريخية المجردة لا تعنينا في دراسة العمل المسرحي أو الحكم عليه ، وإنما ندرس تلك الحقائق في صورتها الفنية ونحكم عليها بقدار قدرتها على الإقناع من داخل الموقف المسرحي لا من واقع التاريخ والحياة . لذلك يستطيع المؤلف المسرحي - كما ذكرنا - أن يفسر التاريخ برؤيته الخاصة وأن يرسم الشخصيات التاريخية على النحو الذي يتلاءم مع «تصوره الكلي » للحدث التاريخي . فليس من بأس إذا كان شوقي قد صور كليوباترا على هذا، وصورها شكسبير على ذاك ، ما دام كل منهما قد أقام بناءه المسرحي بكل عناصره ومقوماته ليجيء متلاءماً مع تلك الصورة .

***

وهناك فرق واضح بين البناء الفني في مسرحيتي شوقي وشكسبير . فقد كان شوقي يكتب لمسرح تطورت إمكاناته في إعداد المناظر وتغييرها وتحريك الممثلين واستخدام الاضاءة ورفع الستار وإنزاله ، حتى اكتملت له تلك المقومات والتقاليد التي اشرنا إليها في الدراسة النظرية السابقة .

أما شكسبير فكان يكتب لمسرح لم تكتمل له كل هذه الإمكانات وكان يستجيب لطبيعـة المسرح في العصر الإليزابيثي التي تختلف اختلافاً كبيراً عن طبيعة المسرح الحديث . فلم يكن هناك « مناظر » بالمعنى الصحيح ، في ذلك المسرح ، بل كانت خشبة المسرح تقسم إلى ثلاثة أقسام يختص كل منها بجانب معلوم من جوانب الأحداث الدراميـــة . فإذا جرت الأحداث في طريق أو ميدان أو ساحة قتال كان تمثيلها في « مقدمة المسرح » . أما إذا كانت ممـا يجري في غرفة أو قصر أو أي مكان داخلي آخر فإن تمثيلها يكون في الجانب الخلفي من المسرح . ويخصص جزء علوي لتمثيل المشاهد العالية كالشرفات وأسوار الحصون وغير ذلك . لذلك لم يكن « الإخراج » يقتضي تغيير المنظر أو الأثاث كلما انتقلت الأحداث من مكان إلى مكان ، بل كان يكفي أن ينتقل التمثيل من مقدمة المسرح إلى خلفيته ليدرك المشاهدون أن المشهد قد انتقل من الطريق أو الساحة إلى غرفـــة أو مكان داخلي .. ولم يكن المؤلف المسرحي يجد حرجـــاً – وظروف المسرح على هذا النحو – في أن يكثر من مشاهد المسرحية ويتنقل بأحداثها من مكان إلى مكان أو يقدم من حين إلى آخر شخصيات جديدة تقتضيها طبيعة هذا الانتقال ، على نقيض ما يضطر إليـــه المؤلف الحديث الذي يخضع لتقاليد المسرح وضرورة تغيير المناظر وهبوط الستار ، فيحاول قدر الطاقة أن يحافظ على وحدة المكان ويركز البناء في عدد قليل من المشاهد المترابطة على النحو الذي أشرنا إليه في الدراسة النظرية .

ولو تتبعنا الفصل الأول من مسرحية شكسبير . لوجدناه ينقسم إلى خمسة مشاهد . الأول في الاسكندرية في حجرة بقصر كليوباترا وفيه يظهر بعض قادة أنطونيو ، ثم كليوباترا وأنطونيو . والثـــاني في المكان نفسه ولكن في

---

(١) المصدر السابق ص ٢٧ .

حجرة أخرى وتظهر فيه شخصيات جديدة كوصيفتي كليوباترا والعراف وغيرهم . ولا يتغير المكان في المشهد الثالث ولكنه ينتقل في المشهد الرابع من الإسكندرية إلى دار قيصر في روما ونواجه فيه شخصيات جديدة مثل قيصر ولبيدوس وغيرهما . ثم يعود بنا المشهد الخامس إلى الإسكندرية مرة أخرى . ويزداد التنقل سرعة وتنوعا في الفصل الثاني الذي يقع في سبعة مشاهد أولها في مسينا في دار « بومبي » ونواجه فيه أيضاً شخصيات جديدة تماماً . وثانيها في روما في دار « لبيدوس » وثالثها في دار قيصر . أما الرابع فيقع في شارع من شوارع روما ولا يزيد على بضع عبارات تتبادلها الشخصيات فيما لا يكاد يستغرق دقيقة من الزمـــان . وينتقل المشهد الخامس إلى قصر كليوباترا بالإسكندرية ، ثم نرى المشهد السادس قرب « مسينوس » ، والسابع على ظهر سفينة « بومبي » بالقرب من مسينيوم .

أما الفصل الثالث فيقع في ثلاثة عشر مشهداً متنوعة الأماكن والشخصيات!

لذلك صور شكسبير جوانب كثيرة من حياة أنطونيو وصلاته السياسية لم يكن شوقي ليستطيع أن يصورها على المسرح الحديث الذي اكتملت له تقاليده، وأصبح المؤلف المسرحي مقيداً بإمكاناته في تغيـــير المناظر والتنقل من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن . ومن هنـــا تقل حدة التوتر في مسرحية شكسبير وتصبح صورة الشخصية مجموعة من ملامح صغيرة متناثرة في مواقف المسرحية المتعددة وأقوالها ، بدل أن تتركز في مواقف محدودة شديدة التوتر كما نرى عند شوقي .

ومهما يكن من شيء ، فإننا لا ينبغي أن نغفل الالتفات إلى الجانب الشعري في كلتا المسرحيتين ، والشعر — كما قلنا — مقوم أساسي من مقومات المسرحية الشعرية ، ونظلم مثل هذه المسرحيات إذا قسناها إلى المسرحيات النثرية قياساً مطلقاً دون نظر إلى طبيعة التعبير الشعري .

مأساة الحلاج
للشاعر صلاح عبد الصبور

كتب شوقي مسرحياته في إطار الشعر التقليدي وحاول قدر طاقته أن يطوعه لمقتضيات المسرح فوفّق في بعض حواره ومواقفه وغلبته أحياناً طبيعة ذلك الشعر « الغنائية » ولغته المختارة وإيقاعه المنتظم .

وأتى من بعده عزيز أباظة فسار على دربه محاولاً أن ينتفع بما جدّ في البيئة العربية من مفاهيم متطورة للمسرح ، لكن ولعه المسرف بالبناء التقليدي للعبارة الشعرية وإيثاره في الأغلب معجماً غير عصري وقصور موهبته الشعرية عن أن تجاري موهبة سلفه الرائد ، جعلت مسرحياته أعجز من أن تسير بالمسرح الشعري خطوات إلى الأمام .

ثم ظهرت حركة « الشعر الحر » بُعيد الحرب العالمية الثانية ، وإن سبقتها محاولات كثيرة في الخروج على الإطار التقليدي على أيدي الرومانسيين زمان شوقي وبعده . وما لبث أصحاب هذا الاتجاه الجديد أن وجدوا أنفسهم بعد بضع سنين يدورون في دائرة مغلقة من القصائد الذاتية أو الواقعية تستخدم أغلبها معجماً شعرياً مكرراً وأنماطاً محتذاة من الصور والمجازات والتجارب الشعرية . وهكذا حاول بعضهم الخروج من تلك الدائرة بالاتجاه إلى المسرح ،

لعلهم يجدون في مواقفه وشخصياته المتعددة وبنائه الرحب عوناً على مزيد من التطور والتجديد ، واستخراج كل ما في « الشعر الحر » من مرونة وقدرة على الاقتراب من واقع الحياة .

ومن الإنصاف أن نشير إلى محاولة رائدة سبقت أصحاب الشعر الحر إلى المسرح في إطار شديد الشبه بالشعر الحر ، هي محاولة الشاعر علي أحمد باكثير في مسرحيته « إخناتون ونفرتيتي » وفي ترجمته الشعرية لروميو وجولييت. لكن هاتين المسرحيتين ظهرتا في وقت لم يكن الناس قد التفتوا فيه بعد إلى هذا الشكل الشعري الجديد ، ولم يكن ذلك الشعر قد اتخذ صوره الظاهرة التي تستطيع أن تشد اليها جيلاً جديداً من متذوقي الشعر وتغير من مفاهيمه . لذلك لم يلتفت الناس كثيراً إلى تلك التجربة الرائدة وظلت اجتهاداً فردياً غير ملحوظ حتى ظهرت الأعمال المسرحية الأولى لعبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيتيه « جميلة » و « الفتى مهران » ، ثم مسرحيتنا هذه « مأساة الحلاج » للشاعر صلاح عبد الصبور .

وكما لجأت المسرحيات الأولى عند شوقي وعزيز أباظة وعلي باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم إلى التاريخ تستمدّ منه وقائعها وشخصياتها وتسقطها على الحاضر ، لجأت مسرحيتنا إلى شخصية تاريخية حافلة — في نشاطها الفكري والصوفي — بالدلالات والرموز ، فاتخذت منها مادتها وموضوع قضيتها وصراعها .

وقد امتزجت حياة الحلاج — الصوفي المعروف — بشيء غير قليل من الأساطير ، لكن المؤلف لم يشأ أن يخوض في ذلك الجانب الأسطوري ، وآثر أن يحتفل بالجانب الروحي والنشاط الاجتماعي لتلك الشخصية ويجعلها محور لقضية عصرية هي قضية الالتزام ، التزام المفكر والفنان — وكان الحلاج شاعراً — بقضايا عصره ، ووعيه بطبيعة مجتمعه واتخاذه موقفاً إلى جانب تيارات التقدم والإصلاح فيه .

كان الحلاج من أقطاب الصوفية في زمانه ، وكانت له آراء في التصوف ،

أحفظت بعضها معاصريه من رجال الدين ، وأثار بعضها غضب الولاة وذوى الثراء والسلطان ، واتحدت الخصومتان معاً فأخذه رجال الدين بآرائه في الحكم والمجتمع وألّب عليه السلطان عامة الناس ورموه بالكفر والزندقة ، إلى أن حوكم في النهاية محاكمة صورية قضت بموته وصلبه .

لم يكن أحد من رجال الدين والمتدينين — من غير الصوفية — يمكن أن يقبل قوله مصوّراً العلاقة الحميمة بين الصوفي وربه :

« ... يقول هو الحب سرّ النجاة ، تعشق تَفُز
وتفنى بذات حبيبك ، تصبح أنتَ المصلىّ وأنت الصلاة
وأنت الديانة والربّ والمسجدُ
تعشّقتُ حتى عشقتُ ، تخيّلت حتى رأيت ،
رأيت حبيبي ، وأتحفني بكمال الجمال ، جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبة ، وأفنيت نفسي فيه !

ولا قوله حين يسأله شرطي بعد أن سمع بعض عباراته الصوفية في هذا المجال « أتعني أن هذا الهيكل [1] المهدوم بعض منه ، وأن الله جلّ جلاله متفرّق في الناس » :

بلى ، فالهيكل المهدوم بعض منه إن طهرت جوارحه ،
وجلّ جلاله متفرّق في الخلق أنواراً بلا تفريق
ولا ينقص هذا الفيض أدنى اللمح من نوره ..

ولم يكن السلطان ورجاله ليسكتوا على ما تنتهي إليه بعض آرائه الصوفية من إنكار لكثير من أحوال المجتمع وشؤون الحكم . فقد كان ينظر إلى الكون بوصفه انعكاساً لمشيئة الله وصدوراً عنه . ولما كان الكون صدوراً عن الله ، والله خير مطلق ، فينبغي أن يكون هو أيضاً خيرا مطلقاً . وإذا كان في الكون

(١) يريد بالهيكل المهدوم الجسد الإنساني .

كثير من الشر فلا بد أن يكون من صنع البشر ، وينبغي على البشر ، إذن ، أن يعودوا إلى فطرة الخير ويكونوا ظلاً على الأرض للخير الإلهي . ولكي يعودوا إلى تلك الفطرة عليهم أن يسلكوا طريق الفردية في إصلاح النفس البشرية فإصلاح الفرد أساس لإصلاح المجتمع . والولاة والحكام « أفراد » ينبغي أن يصلحوا من أنفسهم ويعودوا إلى فطرة الخير الأولى التي جبل الله الناس عليها :

« فالوالي العادل ،
قبس من نور الله ينوّر بعضاً من أرضه
أما الوالي الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كي يفرخ تحت عباءته الشر »

وللشر عند الحلاج معنى أخطر – على أهل السلطان – من المعنى الخلقي المألوف ، إذ هو عنده :

« فقر الفقراء ، جوع الجوعى
في أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها
أحياناً أقرأ فيها :
« ها أنت تراني ، لكن تخشى أن تبصرني
لعن الديّان نفاقك ! »
أحياناً أقرأ فيها :
« في عينك يذوي إشفاق ، تخشى أن يفضح زهوك .
ليسامحك الرحمن . »

وقد يثير فقر الفقراء وجوع الجوعى أساه و « قد تدمع عيناه عندئذ ويتألم » لكن ما يضني روحه حقاً أمر يتجاوز الفقر والجوع إلى معاني إنسانية واجتماعية ذات صلة وثيقة بنظام الحكم والمجتمع . إنه القهر الذي يسلب

الإنسان حريته ويلقي بإيمانه في النهاية إلى الشك :

« .. قد تدمع عيني عندئذ ، قد أتألّم ،
أمّا ما يملأ قلبي خوفاً ، يضّني روحي فزعاً وندامه
فهي العين المرخاة الهدب ، فوق استفهام جارح :
أين الله ؟ ...
والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي مذهوب اللب
قد أشرع في يده سوطاً لا يعرف من في راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه ،
ورجال ونساء فقد فقدوا الحريه
تخذتهم أرباب من دون الله عبيدا سُخْريّا ..
الشرّ استولى في ملكوت الله ! »

* * *

والحلاّج في المسرحية شخصية مركّبة تتنازعها كثير من الحوافز ، لكنها جميعاً تظل مرتبطة ، مع اختلاف في الدرجة — بوضعه الصوفي ، فهو يريد أن يخرج من عزلته الصوفية إلى الناس يدعوهم إلى إصلاح أنفسهم وإصلاح مجتمعهم ، وهو في الوقت نفسه غير موقن بخير السبل إلى تلك الدعوة ، أتراها تكون بالكلمة أم بالسيف ؟ وهو حين يخرج إلى الناس ليدعوهم بالكلمة لا يستطيع الخلاص من حذر الصوفي وتوجسه من خوض غمار الحياة ، ولا من خشيته أن يعرض لما يتحدث عنه من شر وما يدعو اليه من خير كما يعرض المصلح الاجتماعي الذي يفصل القول في أدواء مجتمعه ويحرض الناس عليها ويرسم لهم سبيل الصراع من أجل مجتمع أفضل ، فيظل مغلولاً يتنازعه الخوف والإقدام وتغلبه — في مضمون حديثه وأسلوبه ونبرته — روح الصوفي المشغول « بالمحبة والوجد والحال » .

ونلمس أوّل طرف من أطراف هذا الصراع النفسي المركب في مشهد

رسمه المؤلف في بداية المسرحية ليقابل بين موقف الصوفيّ المعتزل ، ومايتردد في نفس الحلاج من نزوع إلى الخروج من عزلته الصوفية إلى الناس . صديقه الشبلي — أحد كبار الصوفية — يؤمن بألاّ سبيل للصوفي إلاّ الخلوة والتأمل والمعرفة عن طريق الإشراق ، والبعد عن الحياة حتى لا تفتنه مغرياتها عن عالمه الروحي « فيموت النور بقلبه » . اما هو فيهمّ بأن يتمرد على تلك العزلة ، متسائلاً صديقه كيف يمكن أن يبصر نور الحقيقة ويغمض عينيه عنها كالأرمد .

يقول الشبلي :

يا حلاّج ، اسمع قولي
لسنا من أهل الدنيا حتى تلهينا الدنيا
أسرعنا لله الخطو العجلان ، فلما أضنانا الشوق الظمآن
طرنا بجناحين . ولمسنا أهداب النور
هل نبصر عندئذٍ من قلب غمامتنا الفضيّة
إلاّ أشباحاً حائلة تذوي في وهج العرفان
وظلالاً زائلة لا تمسكها الأجفان (١) ؟

ويجيب الحلاج :

لكن .. يا أخلص أصحابي ، نبئني ..
كيف أُميت النور بعيني !
هذي الشمس المحبوسة في ثنيات الأيام
تثاقل كل صباح ثم تنفّض عن عينيها النوم
وتواصل رحلتها الوحشية فوق الطرقات
وتجمّع من دنيا محترقة ، بأصابعها الحمراء النارية

---

(١) يريد أن الصوفي حين يحلق في آفاقه الروحية تبدو له حياة البشر المادية مجرد أشباح حائلة لا حقيقة لها أمام العرفان الروحي .

صوراً ، أشباحاً ، تنسج منها قمصاناً
يجري في لحمتها وسداها الدم !
في كل مساء تمسح عينيّ بها ، توقظني من سبحات الوجد
وتعود إلى الحبس المظلم !
قل لي يا شبلي .. أأنا أرمد !؟

ويجيب الشبلي :

لا ، بل حدقت إلى الشمس ...
وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن
ولذا فأنا أرخي أجفاني في قلبي
وأحدّق فيه فأسعد
وأرى في قلبي أشجاراً وثمارا
وملائكة ومصلّين وأقمارا
وشموساً خضراء وصفراء ، وأنهارا
وجواهر من ذهب ، وكنوزاً من ياقوت
ودفائن وتصاوير ..
كل في أعلى سمته ، أو في أبهى هيآته ..

لكن الحلاج يرى أن الله لا ينوّر قلب المؤمن لكي يسعد وحده سعادة شخصية بهذا النور ، بل ليفيض منه على الناس والحياة :

هل تدري يا شيخي الطيب ، لم نوّر ربي قلبك ؟
لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه
ليفرّق فيهم أقباساً من نوره ؟
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتلّ
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب ،
وكما لا ينقص نورُ الله إذا فاض على أهل النعمه

لا ينقص نور الموهوبين ، إذا ما فاض على الفقراء .

وهذا الحوار القائم على التساؤل لا يكاد ينبيء بيقين حقيقي ، وإن بدا منه ن الحلاج يؤمن بنقيض ما يقول صاحبه . لذلك نراه لا يصمد أمام الشبلي الذي يرى أن الشر قديم في الكون وأن « الشر أريد بمن في الكون » حتى يعلم الله « من ينجو ومن يتردّى » فيقول مصرّحاً بحيرته :

يا شبلي ، دعني أتأمل فيما قلت الآن ..
ها أنت تزلزلني في داري ..
والسوق يزلزلني أن أترك داري !
كلماتك تجذبني يمنه
وعيوني تجذبني يسره !

وأزمة الحلاج الحقيقية ــ في المسرحية ــ أنه لا يستطيع الخلاص من وجوده الصوفي ، وهو يعلم مدى المفارقة بين تطلعه وعجزه ، ويقدم على الخروج إلى الناس ودعوتهم إلى الصلاح وكأن ذلك امتداد لحياته الروحية ووجده الصوفي :

أنا إنسان يضنيني الفكر ويعروني الخوف
ثبّتْ قلبي يا محبوبي
أنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدني الخطو
فأعرْني خطوك يا محبوبي
وشفيعي في صدق الرغبة والميل
قلبي المثقل ، ودموعي في الليل
سأخوّض في طرق الله ، ربّانياً حتى أفني فيه
فيمدّ يديه ، يأخذني من نفسي ...
هل تسألني ماذا أنوي ؟
أنوي أن أنزل للناس ، وأحدّثهم عن رغبة ربّي :

الله قوي يا أبناء الله . كونوا مثله !
الله فعول يا أبناء الله .. كونوا مثله !
الله عزيز يا أبناء

وحين يقاطعه الشبلي بقوله :

خفف من غلوائك يا شيخ
فلقد أحرمت بثوب الصوفي عن الناس
يكون هو قد وصل إلى قمة « تمرّده » واتخذ قراره النهائي :
تعني هذي الخرقه [1] ؟
إن كانت قيداً في أطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع كلماتي أحبابي
فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ !
إن كانت شارة ذلّ ومهانه ،
رمزاً يفضح أنا جمّعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ !
إن كانت ستراً منسوجاً من إنّيتنا
كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ !

يا ربّ اشهدْ :

هذا ثوبك ، وشعار عبوديّتنا لك .
وأنا أجفوه ، أخلعه في مرضاتك
يا رب اشهد ، يا رب اشهد !

---

(١) يعني خرقة الصوفية وهي رمز الصوفيين وشارتهم .

لكن هذه الثورة الظاهرة التي تكاد تنبيء بأن الحلاج يوشك أن يتخذ دور المصلح الثائر الداعي إلى الانتقاض على الفساد والقهر ، لا تلبث حين يخرج الحلاج إلى الناس أن تستحيل إلى دعوة صوفية هادئة تبشر بمجتمع يقوم على الحب المتبادل بين الأغنياء والفقراء . وهكذا لا نكاد نجد صدى لحديث الحلاج السابق عن الفقر والجوع والقهر ، بل نسمع منه حديثاً — نابعاً من وجوده الصوفيّ الغالب — عن الحب القلبي والعشق الإلهي ، وكأن قلبه ما زال يلبس « الخرقة » وإن خلعها جسده الظاهر . يقول أحد المتصوفين الثلاثة الذي يتحدثون عن الحلاج ، بين من يتحدث عنه في السوق ، قبل ظهوره :

.. ولكن شيخنا قد خلع الخرقه !

فيجيبه الثاني :

وهبْه خلع الخرقه .
ترى هل خلع القلب الذي وسّد في الخرقه !
أو الله الذي يحيا بهذا القلب !

ويبدأ الحلاج حديثه إلى الناس في السوق فنسمع أصداء من مواعظ المسيح في أسلوبه ودعوته إلى المحبة :

إليّ ، إليّ يا غرباء .. يا فقراء . يا مرضى
كسيري القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتي
إليّ ، إليّ !
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيّدنا
إليّ ، إليّ ، أهديكم إلى ربي
وما يرضى به ربي ..

والحق أن المؤلف قد ربط بين الحلاج وصورة المسيح في أكثر من موضع في المسرحية . فالأحدب والأعرج والأبرص يتحدثون في ساحة بغداد — قبل

أن يفد الحلاج إلى المشهد ــ بما يشعرون به من تحوّل روحي في حضرته يكاد يبلغ حدّ الشفاء المعجز من الشعور باليأس والعجز .

يقول الأعرج :

أحسّ إذا سمعت حديثه الطيّبْ
بأني قادر أن أثني الساق وأن أعدو وأن ألعبْ
بلى ، فلقد أحسّ بأني طير طليق في سماواته ،
ولكني إذا فارقت محفله تبدّت لي ظلال الشك في حالي
وعدت أجرّ ساق العجز ، يعرج خطوها المتعب
على دقات ساق الفقر والإملاق .

ويقول الأبرص :

كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتي
وقد صبغت مذلاّتي
وصرت أجوس في الطرقات مختالاً نضير الوجه ،
ورديَّ الذراعين
بلا سوءٍ ولا وسم بسيمائي ،
ولكني إذا فارقته للمت ثوبي فوق أعضائي
ولذت بستر مسغبتي وإعيائي وأدوائي

ويصرح « السجين الثاني » ــ رفيق الحلاج في السجن ــ بهذا المعنى حين يسمع قول الحلاج : « إني أتطلع أن أحيي الموتى » فيسأله السجين عاجباً : أمسيح ثانٍ أنت ؟ . ويجيب الحلاج :

لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء
لم أُعْطَ تصرّفه في الأجساد
أو قدرته في بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

ويعلّق السجين ساخراً : ما أهون ما تقنع به ! ، فيقول الحلاج :

لم تفهم عني يا ولدي .
فلكي تحيي جسداً ، حُزْ رتبة عيسى أو معجزته
أمّا كي تحيي الروح ، فيكفي أن تملك كلماته
نبّئني .. كم أحيا عيسى أرواحاً قبل المعجزة المشهوده ؟
آلاف الأرواح ، ولكنّ العميان الموتى
لم يقتنعوا .. فحباه الله بسرّ الخلق
هبةً لا أطمع أن تتكرر

وحين يسخر السجين من دعوته إلى الحب والسلام والتقوى يستخدم عبارة من عبارات المسيح فيقول :

أتراك تقول ...
صلوا صوموا .. خلّوا الدنيا واسعوا في أمر الآخرة الموعودة ،
وأطيعوا الحكام وإن سلبوا أعينكم ، يتنزّى منها الدم
رصّوكم ياقوتاً أحمر في التيجان ،
بُشراكم ، إذ ترثون الملكوت ..
عفواً .. هذا لفظ من ألفاظ شبيهك .. (يعني المسيح)
يقول الحلاج مستعظماً أن يقرن بالمسيح :
شكراً ، تعطيني أعلى من قدري
لكن ، في قولك بعض الحق ..
فأنا أحياناً أصرخ فيهم : خلّوا الدنيا الفاسدة المهترئه
ودعوا أحلامكم تنسج دنيا أخرى

ومن طبيعة الصوفي المؤمن بالمحبة والسلام يقوم في نفس الحلاج صراع

عميق عنيف بين سبيلين أيهما يسلك ، وموقفين أيهما يختار : سبيل الحق أو القوة ؟ وموقف المتمرد الاجتماعي أو الداعية الروحي ؟ لكنا نلمس منذ البداية أنه يميل بطبعه إلى سبيل الحق والدعوة الروحية ، فإنه — إذا كان قد اتصل ببعض وجوه الأمة أو كاتبهم — لم يكن يريد أن يحرضهم على السلطان أو يطمعهم في الحكم بقدر ما كان يريد أن يلقي في نفوسهم بذوراً من « الكلمة » الطيبة التي يمكن أن تؤتي ثمارها صلاحاً روحياً ثم اجتماعياً بالضرورة ، إن قدر أن يكون لهم من الأمر شيء .

يقول له الشبلي :

يا حلاّج .
لا أدرى للصوفيّ صديقاً إلا نجوى الليل
وبكاء الخوف من الدنيا
وأناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل
وفتوح المحبوب بنار الوصل
فإذا ثقلت في جنبيه الوحدة
فليلزم أهل الخرقة ، أبناء الفاقه
ممن قنعوا باليأس عن الآمال
طرحوا الإنكار ببحر التسليم
حجبوا عن أعينهم همّ الرؤيه
فرأوا ما لم تره العين ..

قل لي ، يا حلاج :
أوثقت بأن وجوه الأمّة ممّن تعرف
إن ولّوا ظلوا أهل مودّه ؟

فيجيب الحلاج :
لا يعنيني أن يرعوا ودّي أو ينسوه

يعنيني أن يرعوا كلماتي ..

ويعترض الشبلي قائلاً :

بل ما يدريك بأنهم إن ولّوا لم تسكرهم خمر السلطة
وبأنهم ما التفوا حولك
إلاّ لكراهتهم من دبّر لك

ويجيب الحلاّج :

قد خبت إذن ، لكن كلماتي ما خابت ..
فستأتي آذانٌ تتأمل إذ تسمع
تتحدر منها كلماتي في القلب
وقلوبٌ تصنع من ألفاظي قدره
وتشدّ بها عصب الأذرع
ومواكب تمشي نحو النور ولا ترجع
إلاّ أن تسقي بلُعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع ..

على أن أزمة الحلاج أمام هذا الاختيار ليست بهذه « البساطة » التي تبدو في آخر هذا الحديث ، بل هي أزمة مركبة شديدة التعقيد . فهو لا يقف حائراً بين الكلمة والسيف فحسب ، بل يقف حائراً كذلك أمام الكلمة وأمام السيف ، وأمامهما مجتمعين !

فهو مع إيمانه بقدرة الكلمة يقبل بلا جدل ما أثاره الشبلي من شكوك حول جدوى كلماته في أن يغير طبيعة الحياة والناس في عصره ؛ فيحلم بآذان تتأمل إذ تسمع وقلوب تصنع من ألفاظه قدرة ، في مستقبل ما زال بظهر الغيب ، معزّياً نفسه بأن « الحلم جنين الواقع » . وهو مع إيمانه بالسيف إذا عجزت الكلمة ، ودعوته الناس إلى أن يكونوا ظلاّ لقوة الله وعزته على الأرض —

يخشى أن « يمشي بالسيف » لأنه ، في تواضع الصوفي وهواجسه حول ماهيّة الحق والباطل ، يرى أن كفه عمياء ، إن حملت سيفاً فسيصبح « موتاً أعمى » !

يقول للسجين :

يا ولدي ..
الشر دفين مطمور تحت الثوب
لا يعرفه إلا من يبصر ما في القلب
نحن هنا بضعة مخلوقات في ركن من أركان الدنيا
أنت ، أنا ، هذا .. حارسنا ذو السوط المتدلي من حاصرته ،
من فينا الشرّير ؟ .. ومن فينا الخيّر ؟
من فينا يستأصله سيفك ، أو يعفيه أو يستبقيه ؟
وهب السيف بغير يمينك .. بيميني أو بيمين الحارس
فمتى نرفعه أو نضعه ؟

وهو مع هواجسه نحو الكلمة ونحو السيف ، يخشى — إن هما اجتمعا — أن ينقاد السيف لسحر الكلمة فيغدو سلاح قهر وبطش لا وسيلة قضاء على ظالم وإنصاف لمظلوم :

هب كلماتي غنّت للسيف ، فوقّع ضرباتِه
أصداء مقاطعها ، أو رجع فواصلها وقوافيها ..
ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن ، تهوي رأس كانت تتحرك
يتمزق قلب في روعة تشبيه
وذراع تقطع في موسيقى سجعه !
ما أشقاني عدئذ ، ما أشقاني !
كلماتي قد قتلتّ ..

ومرة أخرى تعاوده هواجسه حول الحق والباطل ، تلك الهواجس التي لا يمكن أن تصنع منه مصلحاً اجتماعياً كما يظن أنه يمكن أن يكون . فحين

يعقب السجين على قوله « كلماتي قد قتلت » بقوله « قتلت باسم المظلومين » يتساءل :

المظلومين ؟
أين المظلومون وأين الظّلمه ؟
أوَ لم يظلم أحد المظلومين
جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبدا ؟
أو لم يظلم أحد منهم ربّه ؟
من لي بالسيف المبصر ... !
من لي بالسيف المبصر !

ويعبّر الحلاج عن ذروة الصراع المحتدم في نفسه حين تدمع عيناه عقب ذلك التساؤل الحائر فيسأله السجين :

هل تبكي يا سيد ؟ لا تحزن ، قد تنفرج الحال !

فيقول :

لا أبكي حزناً يا ولدي ، بل حيره ..
من عجزي يقطر دمعي
من حيرة رأيي وضلال ظنوني
يأتي شجوي ، ينسكب أنيني
هل عاقبني ربي في روحي ويقيني
إذ أخفى عني نوره ؟
أم عن عيني حجبته غيوم الألفاظ المشتبهه
والأفكار المشتبهه ؟
أو ، هو يدعوني أن أختار لنفسي ؟
هبني أختار لنفسي .. ماذا أختار ؟

هل أرفع صوتي .. أم أرفع سيفي ؟
ماذا أختار ؟ ماذا أختار ؟

على أن الحلاّج ما كان ليستطيع أن يختار غير طريق الكلمة ، الكلمة الطيبة المحبة التي لا « تغني للسيف » ولا تفضي إلى إراقة الدماء ، لأن الصراع — كما ذكرنا — ينبع في المقام الأول من وجوده الصوفي لا من فكره كمصلح اجتماعي أو ثائر سياسي . وهو حين يواجه الناس في الساحة بعد أن خرج إليهم من عزلته الصوفية ، يتحدث إليهم أوّل الأمر حديثاً روحياً صوفياً عن علاقة الإنسان بربّه ، ويخلص من ذلك إلى الحديث عن القحط و « جنود القحط ، جيش الشر والنقمة ؛ من القتل والتدجيل والسرق ، وخيانة الأصحاب والملق والبطش والعدوان والحرق .. » لكن هذا القحط يبدو قحطاً روحياً يصيب الناس إذا انقطعت الصلة الروحية بينهم وبين الله ، وليس قحطاً بالمعنى المادي المعروف :

أراد الله أن تجلى محاسنه ، وتستعلن أنواره
فأبدع من أثير القدرة العليا مثالاً صاغه طينا
وألقى بين جنبيه بعض الفيض من ذاته
وجلاّه وزيّنه ، فكان صنيعه الإنسان
فنحن له كمرآة ، يطالع فوق صفحتها
جمال الذات مجلوّاً ، ويشهد حسنه فينا
فإن تصفُ قلوب الناس ، تأنس نظرة الرحمن
إلى مرآتنا ، ويديم نظرته فتحمينا ،
وإن تكدر قلوب الناس يصرف وجهه عنا
ويهجرنا ويجفونا ...
وماذا يفعل الإنسان إن جافاه مولاه ؟
يضيق الكون في عينيه ، يفقد ألفة الأشياء ..

تصير الشمس في عينيه أذرعة من النيران يلقى ثقلها المشّاء
على وجه السما والأرض ألواناً من اللهب
ويضحى البدر دائرة مهشّمة رمادية
من القصدير ميتة وملقاة على بيداء
وتذوي أذرع الأشجار ، تلقى حملها للأرض
وتدفنه كمجهضة تكفن عارها في الطين ،
ويمشي القحط في الأسواق ، يجبي جزية الأنفاس
من الأطفال والمرضى ..
حقيبته بلا قاع ، فلا تملأ إذ تعطي
ورغبته بلا ريّ ، فلا تسكت أن تسأل
وخاف القحط تحت ظل البيرق المرسل
جنود القحط جيش الشرّ والنقمه ..

ويرسم الحلاّج للناس طريق الخلاص في العودة إلى تلك الصلة الروحية التي انقطعت بينهم وبين الله ، غير مشير إلى شيء يتصل بالأدواء الاجتماعية أو القهر الذي من أجله خرج من عزلته ليدعو الناس أن ينتقضوا عليه ، أو نظام الحكم الذي يسلط على الناس « المسجونين المصفودين .. شرطياً مذهوب اللب ، قد أشرع في يده سوطاً لا يعرف من في راحته قد وضعه .. » .

وهكذا يختم الحلاج موعظة الساحة بقوله :

.. تعالى الله ، قد يأنف أن ينظر في مرآتنا ذاته
فيصرف وجهه عنا ..
فكيف إذن نصفّي قلبنا المعتم
ليستقبل وجه الله ، يستجلي جمالاته ؟
نصلي ..؟ نقرأ القرآن .. ؟ نقصد بيته ونصوم في رمضان ؟
نعم .. لكنّ هذي أوّل الخطوات نحو الله

خطى تصنعها الأبدان ، وربّي قصده للقلب
ولا يرضى بغير الحب
تأمل : إن عشقت ، ألستَ تبغي أن تكون شبيه محبوبك ..
فهذا حبّنا لله !
أليس الله نور الكون ؟
فكن نوراً كمثل الله !
ليستجلي على مرآتنا حسنه .

ويصرّح الحلاّج أمام قضاة المحكمة بأن ما يتحدث غنه إلى الناس من فقر ، ليس الفقر المادي بل ما يفضي إليه هذا الفقر من إذلال للروح ، ويرى أن الشفاء هو في الحب المتبادل بين الفقراء والأغنياء ، وهو رأي صوفي خالص لا يقرّه المصلح الاجتماعي أو الثائر السياسي :

ما الفقر ؟
ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري إلى الكسوه
الفقر هو القهر
الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح
الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء ..
الفقر يقول لأهل الثروة : اكره جمع الفقراء
فهمو يتمنون زوال النعمة عنك ..
ويقول لأهل الفقر : إن جعت فكل لحم أخيك .
الله يقول لنا :
كونوا أحباباً محبوبين

والفقر يقول لنا :

كونوا بغضاء بغّاضين
اكره .. اكرهْ .. اكره

هذا قول الفقر

وما كان لمثل هذا التصور المثالي أن يرضي من مأرسوا الحياة وذاقوا مرارة « الجوع إلى المأكل والعري إلى الكسوة » . لذلك لا يرى السجين الثاني فيه إلا مجرد كلمات لا يمكن أن تغير من واقع الناس شيئاً يذكر :

أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئاً
أقوال تحفر نفسي ، توقظ تذكارات شبابي
لأراني في مطلع أيامي الأولى ..
هل تدري يا شيخي الطيب
أني يوماً ما كنت أحب الكلمات ؟
لمّا كنت صغيراً وبريئاً
كانت لي أم طيبة ترعاني ، وترى نور الكون بعيني
وتراني أحلي أترابي ، أذكي أخداني
فلقد كنت أحب الحكمة ..
أقضي صبحي في دور العلم
أو بين دكاكين الوراقين
وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون .

ثم يضع السجين مقابل تلك الألفاظ البراقة حياة أمه في الواقع ويصف ما عانته لكي يمضي في طريق الكلمات :

كانت أمي خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب
من بعض بيوت التجار
وأنا طفل لا همّة لي ، إلاّ في هذا اللغو المأفون
مرضت أمي ، قعدت ، عجزت ، ماتت ..
هل ماتت جوعاً ؟ لا ، هذا تبسيط ساذج
يلتذ به الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد

حتّى يخفوا بمبالغة ممقوتة ، وجه الصدق القاسي ..
أمّي ما ماتت جوعاً ، أمّي عاشت جوعانه !
ولذا مرضت صبحاً ، عجزت ظهراً ، ماتت قبل الليل !

وحين يلعن السجين من قتلوها يتساءل الحلاج متعجباً : قتلوها ؟ فيكمل السجين بشاعة الصورة بقوله :

من أعطوا أمي ما يكفي أن يطعمها أو يطعمني
من جعلوني آكل لحم الأمّ لأحيا وأشبّ !
قل لي : هل تصلحهم كلماتك ؟

* * *

كان الحلاّج إذن — كما تصوره المسرحية — صوفياً قبل كل شيء حين خرج إلى الساحة ليواجه الناس . لذلك أضاف المؤلف بعداً ثالثاً إلى أزمته النفسية يتمثل في اضطراره إلى البوح « بحاله » الصوفي حين استثاره بالجدل أحد رجال الشرطة في الساحة ، وهو أمر لا ينبغي للصوفي أن يأتيه بل عليه أن يحفظه سراً دفيناً في صدره إذ يمثل ما بلغه من صلة حميمة بالله . وكان لا بد للحلاج الصوفي أن ينتهي إلى هذا الحرج ما دام لم يحزم أمره أي السبيلين يسلك ، سبيل الصوفي أم سبيل المصلح والثائر . وهو في التماسه الكفارة عن هذا الذنب يتوسل إلى الله أن يعاقبه في بدنه ولا يعاقبه عقاباً روحياً يقطع تلك الصلة الحميمة :

عاقبني يا محبوبي أني بحت وخنت العهد
لا تغفر لي ، فلقد ضاق القلب عن الوجد
لكن ، عاقبني كعقاب الخصم خصيمه
لا كعقاب المحبوب حبيبه
لا تهجرني ، لا تصرف عني وجهك

لا تقتل روحي بدلالك
اجعل بدني الناحل أو جلدي المتغضن
أدوات عقابك ..

وهو يحمد الله إذ استجاب دعاءه فجعل عقابه في بدنه بعد أن أسرف السجان في ضربه بالسوط بلا جريرة :

... بل أشكره أن أنصف حالي في الحب
إذ عاقبني في بدني ..
يا ربّ ، لو لم أسجن ، أضرب وأعذّب
كيف يقيني عندئذٍ أنك ترعى عهد الحب ؟
لكني الآن تيقنت يقين القلب
أنك تنظر لي ، ترعاني ..
ما زالت تستعظمني عينك ..

ومهما يكن من أمر هذه الأزمة المركبة وموقف الحلاج من الكلمة والسيف أو منهما معاً ، فإنه يبدو أن اليقين الأوحد الذي استطاع بلوغه في محنته هو أن يمضي — لغاية مرسومة — إلى طريق الشهادة ، وكأنه باستشهاده يقدم تجسيماً خالداً للكلمة ، بعد أن لم يستطع تجسيمها على نحوٍ يرضيه أو يرضي الناس . ومرة أخرى تبرز في هذا الموقف صورة المسيح بجلاء .

يقول الحلاج للسجين حين سأله عمّا جاء به إلى السجن : « ليتمّ المقدور ». ويجيب القاضي في قاعة المحكمة عن السؤال نفسه : « ليتم الله مشيئته يا سيد » . وتقول الجماعة في مطلع المسرحية : « قل لي .. ماذا كانت تصبح كلماته .. لو لم يستشهد ؟ » .

* * *

أما عن بناء المسرحية فإنها تتضمن قسمين كبيرين في مشاهد متعددة ،

الأول بعنوان « الكلمة » والثاني باسم « الموت » . وفي الجزء الأول يصور المؤلف حيرة الحلاج بين موقف الصوفي والمصلح وحواره في ذلك مع صديقه الشبلي ومريده ابراهيم ، ثم خروجه إلى ساحة بغداد ليدعو الناس إلى الصلاح ، وجدل أحد رجال الشرطة معه حول بعض آرائه في « الحلول » حتى يساق إلى السجن بتهمة الزندقة .

ويعرض المؤلف في مشاهد الجزء الثاني — في السجن والمحكمة — مزيداً من آراء الحلاج في التصوف والإصلاح ، من خلال حواره مع السجينين والقضاة .

وقد بدأ المؤلف المسرحية بعد أن انتهت مأساة الحلاج بقتله وصلبه ، مستعيداً ، عن طريق استرجاع الماضي ، بداية المحنة ونموّها حتى بلغت غايتها الفاجعة .

ففي المشهد الأول تبدو الساحة في بغداد « وفي عمق المشهد الأيمن جذع شجرة يتعامد عليه فرع قصير منها .. لا يوحي المشهد بالصليب التقليدي ، بل بجذع شجرة فحسب ، معلق عليه شيخ عجوز . تضيء مقدمة المسرح ليبرز ثلاثة من المتسكعين » .

والثلاثة — كما نعرفهم من حوارهم بعد — هم التاجر والفلاح والواعظ . وهم في حوارهم وتساؤلهم من يكون الشيخ المصلوب ولم قتل وصلب، يبدون كأنهم « جوقة » متكاملة وإن تحدث كل بمفرده ، فالواحد يتم حديث الآخر ويلتزم قافيته ، على نقيض أغلب حوار المسرحية المرسل (بلا قافية) :

التاجر :

انظر .. ماذا وضعوا في سكّتنا !

الفلاح :

شيخ مصلوب، ما أغرب ما نلقي اليوم !

الواعظ :

يبدو كالغارق في النوم

التاجر :

عيناه تنسكبان على صدره

الواعظ :

وكأن ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره

التاجر :

فحنا الجذع المجهود وحدّق في الترب

الواعظ :

ليفتّش في موطىء قدميه عن قبره

والحوار — كما يبدو في صوره المجسمة وإيقاعه — فوق المستوى الوجداني واللغوي المفروض لهؤلاء (المتسكعين الثلاثة) لكن المؤلف في تلك البداية القصيرة قد وضعهم موضع « الجوقة » التي يمتزج قولها عادة ببيان الشاعر وإحساسه الموسيقي بالمشهد الدرامي ، لذا لا يلبث كل من الثلاثة بعد تلك الافتتاحية أن يعود إلى طبيعة الحوار المألوف لطبقته أو مهنته .

ويستخدم المؤلف صورة أخرى من صور المجموعة في هذا المشهد حين « تضيء مقدمة المسرح اليمنى ، فترى فيها مجموعة من الناس يتقدمهم مقدمهم» فيتقدم الثلاثة ليسألوا المجموعة جليّة الأمر :

. يا قوم ، من هذا الشيخ المصلوب ؟

مقدم المجموعة :

أحد الفقراء

الواعظ :

هل تعرف من قتله ؟

المجموعة :

نحن القتلة !

الواعظ :

لكنكم فقراء مثله !

المجموعة :

هذا يبدو من هيئتنا

ويعدّد أفراد المجموعة حرفهم ما بين قراد وحداد وحجّام وخدام في حمام ونجار وبيطار . ثم يسأل التاجر :

هل فيكم جلاد ؟

المجموعة :

لا ... لا ...

الفلاح :

أبأيديكم ؟

المجموعة :

بل بالكلمات !

التاجر : (ضاحكاً وناشراً إلى زميله) :

قتلوه بالكلمات ! .. ها .. ها .. ها

مقدم المجموعة :

أقتلناه حقاً بالكلمات .. ؟

لا ندري ، وإليكم ما كان .. في هذا اليوم .

وتنشد المجموعة ما حدث في قاعة المحكمة ـــ كما ينكشف الأمر بعد ـــ على نحو بث فيه المؤلف من الحركة الساخرة ما يمكن أن يكون معه من أنجح المشاهد المسرحية القصيرة الحافلة بالدلالة الخلقية والاجتماعية .

المجموعة :

صفّونا .. صفاً صفاً
الأجهر صوتاً والأطول ، وضعوه في الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتوانى ، وضعوه في الصف الثاني
أعطوا كلا منا ديناراً من ذهب قاني
برّاقاً لم تلمسه كف من قبل

قالوا : صيحوا : صيحوا .. زنديق كافر
صحنا : زنديق كافر !

قالوا : صيحوا .. فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا !

قالوا : امضوا .. فمضينا
الأجهر صوتاً والأطول .. يمضي في الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتواني .. يمضي في الصف الثاني .

ولا يفهم المارة الثلاثة كثيراً من هذا الحديث فيسألون مجموعة من الصوفية تبدو لهم على الجانب الآخر من المسرح :

الفلاح :

من أنتم ؟

مجموعة الصوفية :

نحن القتلة
أحببناه ، فقتلناه !

الواعظ :

لا نلقي في هذا اليوم سوى القتلة !

ولعلكمُ أيضاً حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب ..

المجموعة :

.. قتلناه بالكلمات

الفلاح :

زاد الأمر غرابة !

المجموعة :

أحببنا كلماته ، أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت ، لكي تبقى الكلمات !

ويدخل الشبلي إلى المشهد فيخاطب الحلاج المصلوب برثاء رقيق فيه كثير من التقريع لنفسه لأنه « لم يجد بالعطاء كما جاد الحلاج » . ثم يختم حديثه بقوله :

لو كان لي بعض يقينك

لكنت منصوباً إلى يمينك

لكنني استبقيت — حين امتحنت — عمري

وقلت لفظاً غامضاً معناه

حين رموك في أيدي القضاه

أنا الذي قتلتك ! أنا الذي قتلتك !

ربداية المسرحية من حيث انتهت ثم استعادة أحداثها باسترجاع الماضي أسلوب مألوف في التأليف المسرحي الحديث ، وهو في مسرحيتنا هذه يناسب طبيعة أحداثها وشخصياتها .

فمسرحيتنا أقرب إلى « التجريد » منها إلى المسرحية التي تتضمن بعض الوقائع المادية النامية ، وهي لذلك لا تثير في نفس المشاهد توقعاً لما يمكن أن

« يحدث » بعد ، قد يفسده أن يعرف المشاهد منذ البداية كيف انتهت تلك الوقائع. فمأساة الحلاج – شأنها في ذلك شأن المآسي التاريخية الأخرى – معروفة النهاية ، وشخصية الحلاج تغلب فيها « الأحداث » النفسية على الوقائع المادية . والمتعة التي يجدها المشاهد في متابعة المسرحية لا تعتمد في أساسها على اللهفة في متابعة ما يجري من وقائع ، بل على متابعة ما يجري من حوار يصور دخائل النفس وخلجات القلب وخطرات الفكر ، ونموّ كل هذه إلى غاية مرسومة .

والبداية – إلى جانب ذلك – تعدّ مفتاحاً لقضية المسرحية كلها . فهي تثير في نفس المشاهد عجباً مما يسمع عن القتل بالكلمات ، وهو ما سوف يسمعه بعد من الحلاج نفسه : ما أشقاني عندئذ ! كلماتي قد قتلت !

وإذا كانت بداية القسم الأول من المسرحية على هذا القدر الكبير من التوفيق الفني والنفسي ، فإن خاتمته التي تنتهي بأن يسوق الشرطي الحلاج إلى السجن تبدو – في بعض جوانبها غير مبررة ولا مقنعة . فمن المفروض أن يكون الشرطي قد تلقى أمراً أن « يقبض » على الحلاج ويدفعه إلى السجن لأنه يثير العامة ضد السلطان ، لكنا نرى الشرطي يحاور الحلاج حواراً فكرياً ودينيا على مستوى ثقافي لا يمكن أن يتاح لمثل تلك الشخصية .

ومن الحق – كما ذكرنا من قبل – أن السلطة كانت تتخذ من الزندقة ستاراً للقضاء على عدوها السياسي ، لكن أن يوكل ذلك إلى شرطي في السوق فأمر غير مقبول .

يسمع الشرطي قول الحجاج :

أليس الله نور الكون ؟
فكن نوراً كمثل الله .. ليستجلي على مرآتنا حسنه

فيقاطعه قائلاً :

ولكنْ شيخنا الطيّبْ ، هل ربّي له عينان
لكي ينظر في المرآة ؟

ويجيب الحلاج بما يفيد أن ذلك على سبيل التشبيه والمجاز كبعض أساليب القرآن :

ولكنْ ولدي الطيب ، هل قُفْلٌ على قلبك ،
حتى ينطق القرآن : « أم على قلوب أقفالها » ؟

ويمضي الحوار :

شرطي آخر :
أجدت الردّ ، كيف إذن تظن الله
بلا نعتٍ ولا تشبيه ؟

الحلاّج :
أظن الله كيف ؟ .. ونوره المصباح
وظنّي كوّة المشكاه
وكوني بضعة منه تعود إليه !

الشرطي :
أتعني أن هذا الهيكل المهدوم بعض منه
وأن الله جل جلاله متفرّق في الناس ؟

الحلاّج :
بلى ، فالهيكل المهدوم بعض منه إن طهرت جوارحه ،
وجلّ جلاله متفرق في الخلق أنواراً بلا تفريق
ولا ينقص هذا الفيضُ أدنى اللمح من نوره

شرطي ثالث :
فأنت إذن إله مثله ما دمت بعضاً منه ؟

الحلاج :
رعاك الله يا ولدي ، لماذا تستثير شجاى

وتجعلني أبوح بسرّ ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سرّ بين محبوبين ..

الشرطي :
كفى ، يا شيخ ، هذا القول عين الكفر !

وسيدور مثل هذا الحوار في القسم الثاني بين الحلاج والقضاة على نفس هذا المستوى من الوعي الفكري والديني الذي رأيناه عند الشرطة في السوق !

ولعلّ بعض ما نصادفه في المسرحية من تجاهل لطبيعة الشخصية أو الموقف نابع من أن المسرحية تدور في جوهرها حول شخصية الحلاج في تكوينها النفسي وأزمتها الداخلية التي لا سبيل للمشاهد إليها إلاّ إذا حفزت بعض الشخصيات أو المواقف الحلاج إلى الكلام . وقد رسم المؤلف شخصيات المسرحية كلها لتقوم بدور « الحافز » الذي نرصد « استجابة » الحلاج له ، دون أن يكون لها وجود حقيقي أو فني خاص .

فالشبلي — ولعلّه هو والسجين الثاني أقرب الشخصيات إلى وجود متميز — يحفز الحلاج ليتحدث عن مفهوم التصوف لديه ، وكذلك الشرطة في السوق والسجينان في السجن والقضاة في المحكمة . وفي الجزء الثاني من المسرحية نرى الحلاج على عتبة السجن والحارس يدفعه ويقول « ادخل ، يا أعدى أعداء الله » ويجيبه الحلاج بهدوئه الصوفي الذي ألقاه في القسم الأول « ليسامحك الله، فقد أعطيت الحلاج المسكين ، أعلى من قدره » . ويستعين المؤلف بشخصيتين ثانويتين هما السجينان ليتخذ منهما حافزاً للحلاج لكي يتحدث بمزيد مما يدور في فكره أو يشعر به قلبه ، وليكونا أشبه بتربة سبخة وعرة يلقى فيها الحلاج بذور محبته وتطلعه إلى الحق والعدل ، بعيداً عن تلك المواجهة المباشرة للناس في السوق ، وعن القصد الواعي إلى الخوض في أمور الدين والمجتمع .

والسجينان على درجة كبيرة من غلظة الطبع ومرارة الإحساس بالظلم ،

وهما في ذلك يمثلان الطرف المقابل لرقة الصوفي ومحبته . وحين يدخل الوافد الجديد داعياً الله ألاّ يحجب عنه نوره ، وأن يهدي خطاه ، يسخر منه السجينان ثم يتساءلان من يكون ؟ فلعله مسكين مثلهما « أضعف من أن يفلت من عسف القانون » ، ولعله شرير « قد سلطت الأيام عليه شريراً أكبر منه .. شرطي خان الناس وجمّع أموالاً خبلت عين رئيس الشرطة ، فاستصفى ماله ورماه في السجن .. أو والٍ نقّى مما أحرزه الأوباش ، مكنونات وطرائف من نسوان ورياش ، ودعا بوزير القصر فأطعمه وأنامه .. فتحلّب ريق وزير القصر .. واستصفى ماله . »

ويهبط حديث السجينين إلى عبث صاخب وحوار جنسيّ جارح لعلّ المؤلف قصد من ورائه أن يظهر جسامة المفارقة ، وما سيطرأ على هاتين الشخصيتين من تحول بطول حديثهما إلى الحلاج وعشرتهما له ، لكنه يبدو غير ضروري ولا مقبول في هذا المقام لولا أن المؤلف يضطر — كما ذكرنا — أن يخلق من الشخصيات والمواقف ما يدفع بالحلاج إلى السلوك أو الكلام . فقد دخل الحارس بعد أن سمع ما أثاره السجينان من صخب وسألهما فتنصلا فلم يجد أمامه إلاّ الحلاج يوسعه ضرباً بالسوط لكي يطلع المشاهد على جانب جديد من حياة الحلاج الروحية حين يسعد بهذا الجلد إذ يدرك أن الله حين يعاقبه في بدنه ما زال راضياً عنه .

وكما يبدو الصخب الجنسي غير ضروري ولا مبرر ، كذلك يبدو التحول النفسي عند السجان في ذلك المشهد ، فإن كان المؤلف قد أراد به أن يصور صلابة الصوفي وعمق يقينه فإن انهيار السجان وبكاءه وسؤاله الحلاج أن يغفر قد له يبدو غريباً أن يحدث من خلال تجربة قصيرة لا بد أن يكون كثير من أمثالها مرّ بالسجان ، سواء كان سبب تماسك المجلود قوة احتمال بدني أو صلابة روحية. ولا يمكن أن يقاس هذا التحول المفاجيء السريع بالتغير النفسي والفكري البطيء الذي يطرأ على أحد السجينين لطول عشرته للحلاج وحواره معه حول

الحق والقوة والخير والشر . ويطلعنا المؤلف على هذا التغير بصورة أكثر إقناعاً ، إذ يقول السجين حين يسأله الحلاج لم لم يهرب من السجن مع صاحبه:

... ولهذا قلت لنفسي حين دعا ني أن أهرب ،
ماذا يجدي روحي أن تخرج من سجن ضيق
كي تلزم سجناً أهون ضيقاً !

ولنفسي قلت :

ماذا قد أفعل في كون قد أنكرني
لم يصبح في وسعي أن أجد مكاناً فيه
إلا أن أنكر روحي ، أقتل هذا الشيء الغامض
النابت من كلماتك !

ولنفسي قلت :

ماذا يرجو إنسان أكثر من أن يسعد ؟
وأنا قد كنت سعيداً في ظلك ..
يا خيبة سعيي ! يا خيبة سعيي !
أحببتك حتى قيّدني حبّك
في هذا الفخ ، كأني فأر مقعد
ليسامحك الله .. بكلامك ضيعت حياتي ،
بكلامك ضيعت حياتي !

* * *

ويقاد الحلاج إلى محاكمة غريبة طريفة . فرئيس المحكمة « القاضي أبو عمر الحمادي » قد باع ضميره وسخر فقهه لخدمة السلطان وهو يتحدث عن الحلاج قبل أن يمثل أمامه حديث من قد أدانه قبل أن يراه أو يسمع منه « لم لم يأتوا بالرجل المفسد حتى الآن ؟ .. ألأنّ عدوّاً لله وللسلطان يؤدب ، يتجمع

أوباش الناس على الطرقات ؟ حقاً ما أصغر أحلام العامة ! » . وهو حين يمثل المتهم بين يديه لا يتلطف في إبداء ما قد انتهى إليه من حكم سابق ومن انصياع لأوامر السلطان ، فليس الأمر عنده أمر إدانة أو تبرئة ، بل نظر فيما يمكن أن يلقاه المذنب من جزاء ؛ يقول أبو عمر :

هذا رجل دفع السلطان به في أيدينا
موسوماً بالعصيان
وعلينا أن نتخير للمعصية جزاءً عدلاً
فإذا كانت تستوجب تعذيره

ويتم عبارته ابن سليمان القاضي الثاني — وهو منافق ضعيف الرأي يقرّ كل ما يقوله رئيس المحكمة :
عذّرناه ..

ويمضي أبو عمر فيقول :
وإذا كانت تستوجب تخليده
في محبس باب خراسان

فيقول ابن سليمان :
خلّدناه .

ويتابع أبو عمر حديثه :
وإذا كانت تستوجب أن يهلك

ابن سليمان :
أهلكناه !

أما ابن سريج فقاض نزيه على نقيض صاحبيه ، وهو يجهد لكي يظفر الحلاج بمحاكمة عادلة ويقارع صاحبيه بالشرع والمنطق ، لكن بلا جدوى . فيضطر في النهاية أن يغادر المحكمة مغضباً آبياً أن يشارك في تلك « المهزلة » .

على أن المؤلف قد أسرف في تصوير شخصيتي أبي عمر وابن سليمان على هذا النحو من الانحراف البيّن عن جادة الشرع والحق والخضوع المهين لإرادة السلطان ، حتى أصبحا شخصيتين نمطيتين للانتهازية والفساد . فليس من المعقول ولا المقبول من قاض كبير أن يعلن انحرافه بلا حياء على هذا النحو أمام قاض كبير آخر ، دون أن يحاول أن يتلطف للوصول إلى غايته أو يخفي ما في نفسه من باطل حتى يبدو أمام صاحبه بمظهر الحق. وليس من المعقول ولا المقبول أيضاً أن يكون القاضي الثاني « إمّعة » على هذه الصورة التي رسمها له المؤلف ، لا عمل له في المحاكمة إلا أن يتم حديثاً بدأه أبو عمر أو يردد قوله كالببغاء أو ينافقه نفاقاً ظاهراً بلا حياء . ويتضح هذا التصريح بالباطل من جانب أبي عمر وذلك النفاق الرخيص من جانب ابن سليمان ، حين يختم ابن سليمان الحوار السابق بقوله « أهلكناه .. » . فيقول أبو عمر مازحاً بلا حياء :

لا ، ليس بأيدينا .. إذ نحن قضاة لا جلادون .
ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع
والسياف يشد الحبل !

ويعلق ابو سليمان منافقاً ، بلا حياء أيضاً :

هذا تعبير رائع !
لكن لا يستغرب أن يصدر عن سيّدنا الحمادي !

وأمام هذا النفاق ينساق أبو عمر إلى الحديث عن واقعة « طريفة » وقعت له مع صديقه القاضي الهروي ، إذ لقيه في الطريق فألقى عليه ابن سليمان لغزاً لم يستطع أن يحله حتى كشف له معناه مدلاً بذكائه معيراً صاحبه بعجزه عن الفهم . واللغز هنا أيضاً — كحديث السجينين من قبل — لغز جنسي جارح لا يقبل أن يردّده قاض شيخ وهو مقبل على محاكمة « فكرية » ! ولا يقبل منه كذلك أن يفيض حديثه بغرور أجوف لا مناسبة له في ذلك المقام :

إني أروي آلاف الآلاف من الأبيات

لولا حفظي ماء الوجه لقلت الشعر
وسبقت أبام تمام وابن الرومي في صيد التبر
لكني رجل لا يغريني المال ، كما تعلم ..
لنعد لحكايتنا

ويعود القاضي « الوقور » إلى حكايته عن اللغز الجنسي ويعود صاحبه إلى النفاق المكشوف . وحين يعترض ابن سريج متهكماً :

يا مولانا ..
جئنا في مجلس حكم ، لا في مجلس ألغاز
وأنا رجل محدود يقصر عقلي
عن أن يتسع لتعبيراتك
ويرد عليه أبو عمر بقوله :
ردّ لبق ، والله ، لكن لا يعفيك من الرد

يمضي ابن سليمان في نفاقه فيقول :

« رد لا يعفيه من الرد ! »
هذا أيضاً تعبير رائع !

والحق أن هذين القاضيين يذكران المشاهد بنماذج نمطية فكاهية ألف أن يشاهدها في المسرح العربي ، وهما بهذه الصورة يقدمان إغراءً شهياً لمن يمثلان دوريهما لكي يقصدا إلى إثارة الضحك بالإسراف في الإشارة والحركة وتلوين العبارة بلون جنسي بذيء . وهذا ما حدث بالفعل حين أخرجت المسرحية على المسرح سواء في عراك السجينين في السجن أو هذر القاضيين في قاعة المحكمة .

وقد كان من الممكن أن يكون الحوار بين القاضيين والحلاج ، وبينهما وبين القاضي الثالث — ابن سريج — أكثر إمتاعاً وأحفل بالجدل الفكري

والفقهي لو أن أبا عمر كان أكثر تلطفاً في الوصول إلى غايته وإرضاء السلطان بإدانة الحلاج فاتخذ سمت القاضي الجاد الباحث وراء الحقيقة والساعي إلى العدل وإن كان في حقيقته عبداً للباطل وأداة في يد الظلم . وبذا كان يستطيع المؤلف أن يرسم من المواقف الدقيقة والحوار البارع ما يمكن أن يصوّر احتيال مثل تلك الشخصية للوصول إلى غايتها دون أن يهتك سرّها على ذلك النحو الفاضح .

لذلك يبدو حوار الحلاج « حديثاً » يفصح به عن أزمته النفسية وكأنه امتداد لحديثه إلى العامة في السوق أو السجينين في السجن ، وليس حواراً يمثل لقاء بين الأضداد يتطور ويتلون ويهدأ ويشتد حسب ما يجري فيه لحظة بعد لحظة من فكر وانفعال . وكذلك تبدو معارضة ابن سريج للقاضي أبي عمر إذ لم يجد مشقة في إدانة موقف ذلك القاضي وبيان حكم الشرع ما دام القاضي لم يحاول أن يمارس فقهه ـ ظاهرياً ـ ليخفي ما يدبر للحلاج ويحقق ذلك التدبير ، وبذلك يتيح مجالاً لمقارعة الحجة بالحجة والرأي بالرأي .

ولعلّ احتجاج ابن سريج في قوله :

يا مولانا ، هلا أعطيت الرجل المهلة أن يتكلم

فلقد حققت وأحكمت التهمة ثم أدنت

يبين ما أشرنا إليه من أن الحوار ـ إن صح التعبير ـ كان من جانب واحد . ولعلّ اضطرار ابن سريج إلى أن يغادر القاعة مغضباً برهان على أنه لم ير في حديث أبي عمر إلا باطلاً مكشوفاً لا يدعو إلى حوار أو محاولة إقناع .

ومن هنا يحس المشاهد أن أحد القضاة قد انقلب بالضرورة محامياً عن المتهم ، وأن شخصيتي الحلاج وابن سريج تكادان تتحدان فتصبحان ـ فيما تنطقان به شخصية واحدة .

يقول ابن سريج :

لا ، لا ، يا ابن سليمان
ما تنسجه من محبوك القول
أحبولة شيطان ...
إن الكلمات إذا رفعت سيفاً فهي السيف
والقاضي لا يفتي ، بل ينصب ميزان العدل ..
لا يحكم في أشباح ، بل في أرواح أغلاها الله
إلاّ أن تزهق في حق أو في إنصاف
الوالي والقاضي رمزان جليلان
للقدرة والحق
لا تدنو من مرماها أفراس القدرة ، لا تبلغ غايتها
إلاّ إن أمسك فرسان الحق بزمام أعنّتها
فإذا شئتم أن ينقلب الحال .. أن تلقوا فرسان الحق
صرعى تحت حوافر أفراس القدره
فأنا أستعفي من مجلسكم .

وتلك هي نفس المعاني وكثير من الألفاظ التي رددها الحلاج من قبل في قاعة المحكمة وخارجها .

وكذلك قول ابن سريج مرة أخرى :

ليس العدل تراثاً يتلقاه الأحياء عن الموتى
أو شارة حكم تلحق باسم السلطان إذا ولي الأمر
كعمامته أو سيفه !
مات الملك العادل .. عاش الملك العادل !
العدل مواقف ..
العدل سؤال أبديّ يطرح كل هنيهة

فإذا إلهمت الردّ تشكل في كلمات أخرى
وتولد عنه سؤال آخر ، يبغي رداً
العدل حوار لا يتوقف
بين السلطان وسلطانه !

والحلاج يرفض أن يتحدث إلى القضاة قائلاً « لستم بقضاتي ، ولذا لن أدفع عن نفسي » ولكنه حين يتحدث في النهاية ليقص نشأته ورحلته الفكرية والروحية المعقدة الطويلة يبدو كأنه يحدث نفسه مسترجعاً ذكريات تلك الرحلة وهو يعلم أنه قد أشرف على نهايتها . لذلك يتسم حديثه بطابع غنائي تشيع فيه عاطفة مشبوبة مكبوتة معاً ، وتكثر فيه الصور المجازية والتشبيهات والتجسيم ، ويمضي على وتيرة واحدة من الإيقاع الذي لا يلوّنه حوار متبادل ولا لحظات متباينة متعاقبة . ويطول الحديث طولاً غير مألوف كثيراً في المسرح ، لكنه يتنقل من خاطرة إلى أخرى ومن مرحلة روحية وفكرية إلى مرحلة تالية حتى يغدو وكأنه حوار بين حاضر الحلاج وماضيه وبين الحلاج الخائض غمار التجربة ، والحلاج الذي انتهى إلى الكشف واليقين . ولعل من أجمل مواطن هذا الحوار تصوير الحلاج إدراكه زيف الشعائر إذا كانت قائمة على محض الرغبة أو الرهبة وليست نابعة من حب خالص لله :

لكي أطمئن .. سألت الشيوخ فقيل :

تقرّب إلى الله ، صلّ ليرفع عنك الضلال .. صلّ لتسعد
وكنت نسيت الصلاة ، فصلّيت لله رب المنون ، ورب
الحياة ورب القدر
وكان هواء المخافة يصفر في أعظمي ويئز كريح الفلا
وأنا راكع ساجد أتعبّد
فأدركت أني أعبد خوفيَ لا اللهَ ..
كنت به مشركاً ، لا موحّد .. وكان إلهيَ خوفي !

وصليت أطمع في جنّته
ليختال في مقلتيّ خيال القصور ذوات القباب
وأسمع وسوسة للحليّ ، همس حرير الثياب
وأحسست أني أبيع صلاتي إلى الله ...
فلو أتقنتْ صنعة الصلوات لزاد الثمن
وكنت به مشركاً لا موحّد ، وكان إلهي الطمع

وحيّر قلبي سؤال :

تُرى قدّر الشرك للكائنات ؟
وإلاّ فكيف أصلّي له وحده
وأُخلي فؤادي مما عداه
لكي أنزع الخوف عن خاطري
لكي أطمئن .. ؟

ثم يتحدث عن الصلاة الروحية الحميمة التي ينبغي أن تقوم بين الإنسان وربّه ، راوياً حديث شيخه الذي هداه إلى طريق الحب الصوفي :

يقول : هو الحب سر النجاة ، تعشّق تفز
وتفني بذات حبيبك ، تصبح أنت المصلّي وأنت الصلاة
تعشقت حتى عشقت ، تخيلت حتى رأيت
رأيت حبيبي ، وأتحفني بكمال الجمال ، جمال الكمال
فأتحفته بكمال المحبهْ
وأفنيت نفسي فيه

ومن المواقف القليلة في المسرحية التي ترتفع فيها حرارة الحوار ويلتقي فيها « الرأي » المقابل ، الخلاف بين أبي عمر وابن سريج حول حق القضاء في سؤال المرء عن حقيقة إيمانه ، وإن كان ذلك للحظة وجيزة :

ابن سريج :

يا حلاج ، هل تؤمن بالله ؟

الحلاج :

هو خالقنا وإليه نعود

ابن سريج :

هذا يكفي كي يثبت إيمانه

أبو عمر :

يا ابن سريج ، إني لا أبحث في إيمانه

.. بل في كيفية إيمانه

ابن سريج :

كيفية إيمانه ؟

هل تبغي أن تنبش في قلبه ؟

هل هذا من حق الوالي .. أم من حق الله ؟

أبو عمر :

هذا من حق قضاة الشرع !

ابن سريج :

لا ، بل هذا من حق الله !

فأنا لا أجرؤ أن أسأل رجلاً عن إيمانه ..

فإذا شئتم أن تمضوا في هذا الإثم ...

أبو عمر :

سنمضي يا ابن سريج !

ابن سريج :

فأنا أستعفي من مجلسكم

أبو عمر :

هذا لك يا ابن سريج !

ويستجيب أبو عمر لطلب وزير القصر أن يستفتي في أمر الحلاج « شهود الصدق » الذين جمعتهم الشرطة ومن بينهم الشبلي ، مع بعض العامة . ويدور الحوار بين القاضي والشبلي حول آراء الحلاج في صلة الصوفي بالله ، لا يستطيع الشبلي خلاله أن يصرّح برأيه أو رأي الحلاج ، فذلك «حال» وسرّ روحي وصلة بين الصوفي وربّه ينبغي أن يرعاه ولا يفشيه لأحد ، لكنه في النهاية يحاول أن يقرب صورة هذه الصلة إلى ذهن القاضي بقوله :

يا مولاي ...
إن أحببت وأخلصت العهد
هل تبقى ذاتك ذاتك
أم تفنى في محبوبك ؟
وبهذا يشعر أهل الوجد
فنيت نفس في خالقها
فنيت ذات في ذات
لم يصبح في دنياك سوى ذاته
حتى أنك قد أصبحتَه

ويصيح أبو عمر عند سماعه ذلك القول :

كفر .. كفر !
هل هذا قولك أم قول الحلاج !

فيجيب الشبلي :

يا مولاي .. أرجوك اصرفني .. إنك تلقي بي في النار
فلقد عاهدت الله ، ألاّ أفشي نعماءه
ألاّ أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالي قط
دعني أرعى عهدي ، واصرفني

أما العامة فإن أبا عمر لا يسألهم رأيهم في الحلاج ، بل يسألهم رأيهم « فيمن يتحدث أن الله تجلى له ، أو أن الله يحل بجسده ؟» وطبيعي أن يجيبوا على الفور ، « كافر ... كافر » ويسألهم أبو عمر : « بم تجزونه » فيصيحون « يقتل .. يقتل ! » . ويحرص أبو عمر أن يبريء نفسه ويبرىء واليه من دم الحلاج ، فيسألهم : « دمه في رقبتكم ؟ » فيجيبون « دمه في رقبتنا ! » .

ويهبط الستار على قول أبي عمر للعامة وقد أدّى دوره المرسوم في خدمة السلطان في سفك دم الحلاج وسفك اسمه وسمعته معاً ، مبرئاً نفسه والسلطان من كل ذلك :

والآن .. امضوا وامشوا في الأسواق
طوفوا بالساحات وبالخانات
وقفوا في منعطف الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم :
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعاً يخفي كفره
لكن « الشبلي » صاحبه قد كشّف سرّه
فغضبتم لله وأنفذتم أمره
وحملتم دمه في الأعناق
وأمرتم أن يقتل ، ويصلّب في جذع الشجره
الدولة لم تحكم !
بل نحن قضاة الدولة لم نحكم !
أنتم .
حُكمتم فحكمتم
فامضوا ، قولوا للعامه :

العامة قد حاكمت الحلاج
امضوا .. امضوا .. امضوا
(يخرجون في خطى متباطئة ذليلة) .

* * *

وقد كتبت المسرحية — كما ذكرنا — في ذلك الشكل الشعري الجديد الذي عرف عند ظهوره بالشعر الحر ، وهو شكل فيه من المرونة والحرية ما يتيح للمؤلف المسرحي الاقتراب من طبيعة المسرح والتعبير عن مواقفه وشخصياته وأجوائه أكثر مما استطاع شوقي وغيره ممن كتبوا في إطار الشعر التقليدي .

ونلمس تلك المرونة والحرية في تنوع الحوار وتوزعه بين الشخصيات حسب دواعي الحوار وطبيعة الموقف دون أن يضطر الشاعر إلى إكمال وزن أو بلوغ قافية أو الاعتماد على صور شعرية مقصودة لذاتها ولرنّتها البيانية، مستمداً إياها من التراث القديم . وقد استطاع المؤلف أن يقترب بحواره في المواقف العادية غير المتوترة ، من طبيعة الموقف ، فقصرت عبارات المتحدثين وخفت إيقاعها واختفت فيها القوافي والصور المجازية والفضول . من ذلك ما نراه في الحوار بين الحلاج ومريده ابراهيم وقد جاءه يحذره كيد السلطة :
الحلاج :

ادخل يا ابراهيم
(يدخل ابراهيم بن فاتك ، منزعج الخاطر مسرعاً)

الحلاج :
ماذا تطوي في قلبك حتى فاض علي سيماك
هدّىء من روعك . فالدنيا عند الشبلي
في خير ما دمنا في خير

ابراهيم :
ما أصبحنا في خير بعد الآن !

قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج
نبّاني أن ولاة الأمر يظنون بك السوء

الحلاج :
بي يا ابراهيم ؟

ابراهيم :
ويقولون :
هذا رجل يلغو في أمر الحكام
ويؤلب أحقاد العامه
ورجاني أن أنبيك رجاءه
بالحيطة والكتمان .

فإذاً توتر الموقف توتراً نفسياً في لحظة حافلة بالانفعال ، زاد إيقاع العبارة الشعرية وارتدّت على نحو ملحوظ إلى كثير من طبيعة الشعر التقليدي — وإن ظلت محتفظة بقدر من مرونة الشعر الحر — فكثر فيها المجاز والتجسيم وتقارب فيها طول السطور والتزمت بعض القافية . وذلك كما في قول الحلاج الذي أوردناه من قبل :

.. قد خبت إذن ، لكن كلماتي ما خابت
فستأتي آذان تتأمل إذ تسمعْ
تتحدر منها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من ألفاظي قدره
وتشدّ بها عصب الأذرع
ومواكب تمشي نحو النور ولا ترجع
إلا أن تسقي بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع
وكذلك نرى تلك السمات الفنية في موعظته في الساحة !

« ويضحى البدر دائرة مهشمة رمادية ، من القصدير ميتة وملقاة على البيداء ... وتذوى أذرع الأشجار ، تلقى حملها للأرض ، وتدفنه كمجهضة تكفّن عارها في الطين .. ويمشي القحط في الأسواق ، يجبي جزية الأنفاس ، من الأطفال والمرضى .. حقيبته بلا قاع فلا تملأ إذ تعطي ...

وليس القتل والتدجيل والسَّرَقُ
وليس خيانة الأصحاب والملق
وليس البطش والعدوان والحرق
سوى بعض رعايا القحط ، جند وزيره إبليس »

ويمضي الحوار في هذا الإطار المرن على نحو مسرحي موفّق تتبادله الشخصيات دون أن تستأثر إحداها بالحديث أكثر مما ينبغي ، ويصعد بالأزمة إلى ذروتها بتصوير أزمة الحلاج من جميع جوانبها على ألسنة شخصيات متعددة المواقف والمستويات وعلى لسان الحلاج نفسه ، لا نكاد نستثني من ذلك إلا حديث الحلاج الطويل أمام القضاة عن رحلته الروحية الطويلة ، وهو حديث أقرب إلى الذكريات منه إلى « المرافعة » .

ولا ضير أن يطول حديث الشخصية المسرحية إذا اشتمل على « حوار داخلي » إن صح هذا التعبير . فليس ضرورياً أن يكون الحوار بين المتحدث وغيره من الشخصيات ، بل يمكن أن يكون حوار ضمنياً بين ماض وحاضر أو فكرة وفكرة أو إرادة وهوى وغير ذلك من وجوه الصراع النفسي الداخلي . على أننا لا نصادف في ذلك الحوار الطويل إلاّ « حركتين » نفسيتين متميزتين تمثل كل منهما مرحلة من مراحل حياة الحلاج الروحية في بحثه عن الحقيقة . الأولى تختلط فيها الواقعية بالرومانسية ، والعبارة التقليدية الموقعة المقفاة ، بعبارات الشعر الحر المنسابة المرسلة ، وكأن الشاعر هو الذي يترجم في ذلك المقام عن حياة الحلاج ، فيمتزج عنده القديم بالجديد والواقعية بالرومانسية شأن أصحاب الشعر الحر في مراحله الأولى :

أنا رجل من غمار الموالي ، فقير الأرومة والمنبتِ
فلا حسبي ينتمي للسماء ، ولا رفعتني لها ثروتي
ولدت كآلاف من يولدون ، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيراً — بذات مساء — سعى نحو حضن فقيره
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسيه
نموْتُ كآلاف من يكبرون ، حين يقاتون خبز الشموس
ويسقون ماء المطر
وتلقاهم صبية يافعين حزانى على الطرقات الحزينه
فتعجب كيف نموا واستطالوا ، وشبّت خطاهم
وهذي الحياة ضنينه !
تسكعت في طرقات الحياة ، دخلت سراديبها الموحشاتْ
حجبت بكفّي لهيب الظهيرة في الفلواتْ
وأشعلت عيني ، دليلي ، أنيسي في الظلمات
وذوّبت عقلي ، وزيت المصابيح ، شمس النهار
على صفحات الكتب
لهثت وراء العلوم سنين ، ككلبٍ يشمّ روائح صيد
فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلاً إليها ، فيركض ، ينقض
فلم يسعد العلم قلبي ، بل زادني حيرة واجفه
بكيت لها وارتجفت
وأحسست أني وحيد كقطرة طل
كحبّة رمل
ومنكسر تعس ، خائف مرتعد
فعلمي ما قادني قط للمعرفه !

فمن القوافي الموقعة قوله « الأرومة والمنبت ، ولا رفعتني لها ثروتي ... حزانى على الطرقات الحزينة .. وهذي الحياة ضنينه .. سراديبها الموحشات ،

الظهيرة في الفلوات ، أنيسي في الظلمات » ومن التشبيهات التي يمكن أن تكون من « بيان الشاعر » قوله « كقطرة طل ، كحبة رمل .. ككلب يشم روائح صيد » (وهو تشبيه — بما فيه إفاضة في وصف حركة الكلب غريب أن يرد إلى خاطر الحلاج) .

على أن ختام هذه الحركة الأولى التي يتضمنها ذلك الحديث الطويل أحفل بالتنوع واستقصاء الفكرة على نحو من التدرج الذي يشد الانتباه . فالحلاج يتحدث عن سعيه وراء الطمأنينة والتقوى القائمة على المعرفة لا على الخوف أو الرجاء ، فيذكر كيف اتبع نصيحة من سأل من الشيوخ فتقرب إلى الله بالصلاة لكنه أدرك أنه يعبد الخوف ، ويختم تلك الحركة الفرعية بقوله « وكان إلهي خوفي » . وصلى طمعاً في نعيم الله وجنته وأدرك أنه كان يصلي للطمع . ويختم الحركة بقوله « وكان إلهي الطمع » . وهو تقسيم نفسي وفني موفق .

على أن هذا الجزء من الحركة الأولى لا يخلو من لمسات ذاتية للشاعر الغنائي يختلط فيها القديم بالجديد والرومانسية بالواقعية أيضاً :

« .. وكان هواء المخافة يصفر في أعظمي ، ويئز كريح الفلا ..
ليختال في مقلتي خيال القصور ذوات القباب
وأسمع وسوسة الحلي ، همس حُرير الثياب »

ثم تجيء الحركة الثانية بعد « سكتة » ينتقل فيها الحلاج من الحديث عن البحث اليائس وراء الحقيقة ، إلى طريق الصوفية المفضي إلى اليقين والطمأنينة ، بلقاء شيخه أبي العاصي عمرو بن أحمد . وهنا يقترب حديث الحلاج من الوجد الصوفي فيزداد الإيقاع وضوحا ، وتتكرر بعض الألفاظ الدالة على معنى خاص من معاني الصوفية ، وتجنح العبارة إلى مزيد من المجاز والتجسيم :

« .. وجمّعنا الحب ، كنت أحب السؤال ، وكان يحب النوال
ويعطي ، فتندي العروق ويلمع فيها اليقين
ويعطي ، فيخضرّ غصني

ويعطي ، فيزهر نطقي وظني
ويخلع عني ثيابي ، ويلبسني خرقة العارفين
يقول هو الحب ، سر النجاة ، تعشق تفز
وتفنى بذات حبيبك ، تصبح أنت المصلّي وأنت الصلاة »

* * *

على أن المسرحية — بطابعها التجريدي الغالب وبطبيعة الحلاج الصوفي الهادئة المسالمة وغلبتها على سائر شخصيات المسرحية ومواقفها — لم تتح للشاعر — كما ذكرنا — أن يراوح بين لحظات نفسية مختلفة أو يعبر عن صراع قوي ممتد ، بل ظلت عبارته الشعرية في أغلبها على وتيرة واحدة باستثناء اقترابه من لغة الحياة أحياناً حين تتحدث بعض الشخصيات الشعبية واستخدامه لغة شعرية على لسان الشخصيات الأخرى .

السلطان الحائر

لتوفيق الحكيم ولع معزوف ببناء مسرحياته على أساس فكري مجرد لا يقترب كثيراً من واقع الحياة ولا يحفل بوقائعها ، بل تقوم فيه « الفكرة » مقام « الحدث » وتسيطر سيطرة تكاد تكون تامة على رسم الشخصيات وإدارة الحوار وبناء المسرحية . وهو في أغلب الأحيان يواجه في المسرحية الواحدة فكرة بأخرى ويخلق بينهما صراعاً – في إطار تجريدي – ينتهي بانتصار إحداهما . وقد عرف ذلك اللون من المسرحيات عند الدارسين والنقاد بالمسرح الذهني . لكن توفيق الحكيم، حتى في أقرب مسرحياته صلة بالحياة، لا يكاد يخلص من هذه النزعة الفكرية الغالبة ، ولا من تلك الرغبة في « لقاء الأضداد » .

ومسرحية « السلطان الحائر » – وإن بدت في ظاهرها بعيدة شيئاً ما عن المسرح الذهني – شديدة الصلة بذلك المسرح . والحق أن مقدمة المؤلف لها – وإن كنا لا نأخذ المؤلف بها في دراستنا للمسرحية – تصرّح بغاية المؤلف من كتابتها وتقرور أنها تعالج « فكرة » عن طريق اللقاء والصراع بين ضدّين : « هذه المسرحية كتبت في خريف ١٩٥٩ ، عندما كان المؤلف في باريس يقضي فترة يشهد فيها ما يجري في عالم اليوم . ووحيها ذلك السؤال الذي يقف عالمنا اليوم أمامه حائراً : هل حل مشكلات العالم هو الاحتكام إلى السيف

أو إلى القانون ؟ .. في الالتجاء إلى القوة أو إلى المبدأ ؟ إن أصحاب السلطان – ممن يملكون تقرير مصير البشر – يقفون الآن وفي يمناهم القنبلة الذرية أو الهيدروجينية ، وفي يسراهم القانون أو المبادىء . في جانب القواعد الصاروخية ، وفي الجانب الآخر هيئة الأمم ، وهم حائرون خائفون لا يدرون أو هم لا يجرؤون على اتخاذ القرار الحاسم : أيهما يطرحون وأيهما يستبقون ..»

ومن عادة توفيق الحكيم أن يختار موضوع مسرحياته الفكرية – لكي تستقيم له المعالجة الذهنية المجردة – من الأساطير أو الآداب الشعبية التي يمكن أن يحملها المؤلف من الدلالات الفكرية أو الرمزية ما لا يمكن أن يحتمله الموضوع « الواقعي » في أغلب الأحوال . وقد اختار المؤلف مادة لمسرحيته هذه – جرياً على تلك العادة – من إشارة في بعض كتب التاريخ إلى واقعة هي أقرب إلى طبيعة الأسطورة أو الحكاية الشعبية منها إلى طبيعة الوقائع التاريخية الموثقة . فقد وجد سلطان من عظماء سلاطين المماليك نفسه ذات يوم في موقف عصيب ، إذ علم أن الناس في المدينة يلغطون أنه لم يزل عبداً مملوكاً لم يعتقه سيّده السلطان السابق كما تقتضي الشريعة ، وأنه لذلك لا يحق له أن يكون سلطاناً حتى يتم عتقه ويصبح حراً كالأحرار الذين يحكمهم « فإن العبد لا يجوز له أن يحكم شعباً حراً » .

ولا يستطيع عقل السلطان – وهو الحاكم المطلق والمحارب المظفر – أن يسيغ هذه الحقيقة القانونية، ويهم أن يكف ألسنة الناس عن الخوض فيها بقوة السيف كما نصحه وزيره ، لكن القاضي الحريص على سيادة القانون ما يزال يحاوره بالحكمة والمنطق حتى يقنعه بالخضوع للقانون ، بأن يباع في « مزاد علني » ثم يعتقه من يشتريه . يقول القاضي : « ... وجهة نظري واضحة بسيطة، أشرحها في كلمتين : لحل هذه المسألة أمامنا طريقان ، طريق السيف وطريق القانون . أما السيف فلا شأن لي به ، وأما القانون فهو ما ينبغي لي وما أستطيع أن أفتي فيه . والقانون يقول : إن العبد الرقيق لا يملك عتقه غير مولاه ، مالك رقبته . وفي حالتنا هذه ، المولى مالك الرقبة توفي بغير وريث ، فآلت ملكية

العبد إلى بيت المال ، وبيت المال لا يملك عتقه بغير مقابل ، إذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل في مال أو متاع مملوك للدولة . ولكنه من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع . وبيع مال الدولة لا يكون صحيحاً قانوناً إلا بمزاد مطروح في العلن ... فالحل الشرعي إذن هو أن نطرح مولانا السلطان للبيع في المزاد العلني ، ومن رسا عليه المزاد يعتقه بعد ذلك .. بهذا لا يضار ولا يغبن بيت المال في ملكه ، ويظفر السلطان عن طريق القانون بعتقه وتحريره ! » .

ويسوق القاضي حجة مقنعة بليغة تحمل بالسلطان إلى جانب القانون حين يسأله السلطان عن سيفه أهو للزينة أم للعمل ، مشيراً بذلك إلى أنه يستطيع بسيفه أن يخرس الألسنة التي تلوك أمر عبوديته وحريته ، فيقول : « إن لك الخيار يا مولاي السلطان . لك أن تجعله للعمل ، ولك أن تجعله للزينة .. إني معترف بما للسيف من قوة اكيدة ومن فعل سريع وأثر حاسم . ولكن السيف يعطي الحق للأقوى ، ومن يدري غداً من يكون الأقوى ؟ فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك ! أما القانون فهو يحمي حقوقك من كل عدوان ، لأنه لا يعترف بالأقوى .. إنه يعترف بالأحق ! والآن فما عليك سوى الاختيار : بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرّضك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك » .

ويتم المزاد ويكون السلطان من نصيب « غانية » سيئة السيرة ، في رأي الناس ، لكنها ترفض أن توقع صك العتق كما اشترط القاضي على المشتري ، مؤيدة حقها في الاحتفاظ بالسلطان بحجة منطقية قانونية لا يستطيع القاضي لها دفعاً ، وبخاصة حين احتكم الوزير إلى الناس في أمر تلك المرأة ، أيقتلها أم يبقى عليها بعدما أبدت من جرأة على السلطان فاختلفوا واصبح الموقف ينذر بالفتنة . تقول الغانية للقاضي : « إذن أيها القاضي أنت تجعل العتق شرطاً للامتلاك ؟ أي أنه لكي يكون امتلاك الشيء المبيع صحيحاً يجب على المشتري أن يتخلى عن هذا الشيء ! .. بعبارة أخرى : لكي تمتلك شيئاً يجب أن تتخلى عنه ... هذا هو شرطك ؛ لكي اشتري يجب أن أعتق ، لكي أملك يجب ألاّ

أملك ! أترى هذا معقولاً ؟ » وبعد محاورة طويلة تتراوح بين العنف واللين تعد الغانية أن توقع صك العقد حين يدعو المؤذن للفجر على مئذنة المسجد القريب شريطة أن يقضي السلطان الليلة في بيتها حتى الفجر .

وتنصرف الغانية بالسلطان ويسهر الناس في المدينة والساحة يتحاورون فيما حدث ويراهن بعضهم بعضاً هل تفي الغانية بوعدها أو تتشبث في الصباح بملكية السلطان . على أنهم بعد حين يروعهم أن سلطانهم يقضي ليلته في ذلك البيت الذي عرفوه موطناً للشبهات بصحبة تلك الغانية السيئة السيرة ، ويأخذ بعضهم في الحديث إلى بعض حديثاً ثائراً يبعث الخوف في نفس الوزير والقاضي ، فيقترح القاضي حيلة أو « مخرجاً قانونيا » لمواجهة الموقف والإسراع بإخراج السلطان من ذلك المكان ، بأن يأمر الوزير المؤذن أن يصعد إلى مئذنة المسجد فيدعو لصلاة الفجر ، ما دام توقيع الغانية لصك العتق مشروطاً بأن « يؤذن المؤذن للفجر على مئذنة المسجد » وكانوا ما زالوا في منتصف الليل .

ويهبط السلطان والغانية من المنزل إلى الساحة وقد أخذهما العجب ، ويرفض السلطان أن يستجيب لهذه الخدعة بعد أن وطّن نفسه على الخضوع للقانون حتى النهاية . لكن الغانية — وقد أحسنت ضيافة السلطان ورأت عن كثب تواضعه وكريم أخلاقه ، وعلم هو أنها ليست على ما يظن الناس من سوء — تتقدم طائعة فتوقع الصك وتأبى أن تسترد ما دفعت من مال ثمناً للسلطان فيهديها السلطان ، وهو يودعها وداعاً كريماً ، ياقوتته الثمينة التي تزين عمامته قائلاً : « لن أنسى أبداً أني كنت عبدك ليلة . » فتجيب : « في سبيل المبدأ والقانون يا مولاي ! » . ويتحرك موكب السلطان ... ويهبط الستار .

* * *

ويجد الدارس نفسه مدفوعاً — قبل أن يبدأ دراسة المسرحية وعناصرها ومقوماتها الفنية — إلى أن يقف لحظة عند تلك « المادة » التاريخية التي اختارها المؤلف ليعرض من خلالها الصراع بين الحق والقوة .

فمن بين أحداث التاريخ جميعاً رأى المؤلف أن يختار موقفاً يقوم على فكرة الرق والعبودية ، ويسلّم تسليماً شكلياً مسرفاً بشرعيتها ليكون محوراً لذلك الصراع الذي ينتهي بانتصار الحق والقانون . ولا شك أن الموقف في ذاته طريف ، لكن مجرد طرافته لا ينفي ما يثيره في نفس القارىء والمشاهد العصري من مشاعر القلق إزاء هذا التسليم الشكلي بفكرة الرق وأمام ذلك الحوار الطويل حول « الحق » الذي يقتضي أن يباع سلطان عظيم وقائد مظفرّ حمى أمته ووطنه من غارات المغول ، في سوق المدينة بالمزاد العلني . وبهذا تستحيل فكرة « العبودية والحرية » عند توفيق الحكيم — كالمعتاد في مسرحياته الذهنية — إلى معاني مجرّدة لا شأن لها بواقع الحياة ولا صلة لها بشعور الناس ، متجاهلاً كيان السلطان الواقعي القائم على الحرية الحقيقية في المنصب والسلوك وقيادة بني وطنه إلى الحرب ، وذلك في سبيل منطق شكلي سخيف يقضي بعبودية ذلك السلطان لأن مولاه — السلطان السابق — لم يعتقه قبل موته ، وهو لهذا — في رأي القاضي « عبد رقيق على شعب حر طليق » . وكأن ممارسة الحكم وقيادة الجيوش إلى النصر دفاعاً عن الوطن ليست حرية حقيقية يمكن أن تشفع للسلطان أمام هذا المنطق الشكلي ! لذلك يحس القارىء والمشاهد بتناقض واضح بين المعنى الأخلاقي الذي ينتصر المؤلف له في المسرحية — من خلال مواقفها وحوارها وشخصياتها — وذلك الموقف القائم على الهوان النابع من الاعتراف المطلق بمبدأ العبودية .

ولا يخفف من حدة هذا التناقض قول الوزير — الذي يبدو في ظاهره عميقاً جليلاً لكنه في ظاهره سطحي غير منطقي — « إنكم تحضرون اليوم حدثاً ضخماً من أخطر الأحداث في تاريخنا : سلطان مجيد يطلب حريته (كأنه كان حقاً مسلوب الحرية !) فيلجأ إلى شعبه بدلاً من أن يلجأ إلى سيفه. هذا السيف الجبار الذي انتصر به في معارك المغول كان يستطيع أن ينتصر به أيضاً في نيل حريته وتحرير رقبته ، ولكن سلطاننا المظفر العادل قد اختار أن يخضع للقانون كما يخضع له أصغر فرد في رعيته »

وقد كان للمؤلف مندوحة عن ذلك في كثير من مواقف التاريخ والحياة المعاصرة ، يجد المرء نفسه فيها مخيّراً بين الحق والقوة في إطار أكثر ملاءمة لطبيعة الموضوع ورأي المشاهد العصري في الرق والحرية .

ومن عادة توفيق الحكيم — سواء في مسرحياته الذهنية أو تلك التي تنحو بصورة أو بأخرى منحى فكرياً — أن يُخضع عناصر المسرحية للفكرة التي يريد أن يعرضها ، فيقيم بناء المسرحية ويرسم شخصياتها ويجري أحداثها ويدير حوارها بما يوضح فكرته ، منحازاً في أغلب الأحوال انحيازاً ظاهراً إلى طرف من طرفي الصراع .

وهكذا تفقد شخصياته أبعادها الإنسانية وتصبح مجرد رموز أو دلالات على معاني مجردة تتصل بفكرة المسرحية . ومن هنا نلتقي — في مسرحيتنا هذه — بذلك الثالوث المألوف في قصص ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الشعبية : السلطان والوزير والقاضي .

والسلطان في أغلب تلك القصص إنسان معتز بسطوته وجاهه ، لكنه في أغلب الأحيان ضيق الأفق قليل الحيلة لا يستطيع أن يصل إلى قرار حتى يشير عليه وزيره بالرأي فيه . والوزير — عادة — إنسان طموح وصولي يسعى إلى تحقيق طموحه عن طريق النفاق والخداع وإرضاء السلطان ، لكي يمارس هو سلطانه في النهاية . وهو قاسي الطبع واسع الحيلة لا يتقيد كثيراً بمبدأ أو خلق في سبيل الوصول إلى غايته . لذلك نصادف في كثير من تلك القصص هذا الحوار المألوف الذي يمثل طبيعة هاتين الشخصيتين — كلما عرض للسلطان موقف يستعصى على الحل . يقول السلطان « دبّرني يا وزير » ويجيب الوزير « التدبير لله يا ملك » ! وبعد هذا الجواب الذي ينم في ظاهره عن الإيمان والتواضع يبدأ الوزير فيفكر في حيلة أو مخرج من الأزمة .

أما القاضي فهو في كثير من الحكايات الشعبية لا يقل وصولية ولا نفاقاً ودهاء عن الوزير ، لكنه مسلّح بفتاواه و « تخريجاته » الشرعية التي يخدم بها السلطان وذوي الجاه والمال ، غير حريص — في الأغلب — على أخلاق أو قانون .

ولا يختلف هذا الثالوث في المسرحية كثيراً عن هذه الصورة . فالسلطان يبدو قليل الحكمة ضعيف الذكاء لا يعلم عن أمر رقه أو حريته شيئاً : « هذا محض زور وبهتان . هذا محض اختلاق لا يستقيم معه عقل ولا منطق... لم أعتق بعد ؟ أنا ... ؟ أنا الذي كان قائداً للجيوش وقاهراً للمغول .. الذراع الأيمن [1] للسلطان الراحل ، والخلف الذي أعدّه ليحكم من بعده .. كل هذا وما فكر السلطان قبل وفاته في عتقي ؟ .. أهذا معقول ؟ اسمع أيها القاضي ! ما عليك إلاّ أن تطلق المنادين يعلنون في المدينة التكذيب الرسمي وينشرون على الناس نص الوثيقة المسجلة بعتقي وهي – ولا شك – محفوظة في خزانتك . أليس كذلك ؟ » وهو يستمع في حيرة إلى حوار الوزير والقاضي حول الموقف وما يقتضي من لجوء إلى القوة أو القانون حتى يقتنع أخيراً بعبارة محكمة قالها القاضي ، ولكنها على ذكائها وإحكامها لا يمكن أن تكون مبرراً لخضوع السلطان لتلك المحنة المنكرة : « ما عليك يا مولاي سوى الاختيار بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرضك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك » .

وهو في حديثه مع الغانية في انتظار مطلع الفجر يبدو – في إطار من الرقص والطعام والشراب – صورة من سلاطين ألف ليلة . بل لا ينسى المؤلف أن يذكرنا تصريحاً بذلك في هذا الحوار بين السلطان والغانية :

الغانية : فلنبدأ إذن الحديث .. حدثني عن نفسك !

السلطان : عن نفسي ؟!

الغانية : نعم ، عن قصتك .. احكِ لي قصتك !

السلطان : تريدين مني أن أحكي لك قصصاً ؟!

الغانية : نعم .. في الحق أنه لا بد أن تكون لديك ذخيرة من القصص الرائعة الممتعة !

---

(١) كذا بالنص وصحتها : اليمنى .

السلطان : أنا الآن الذي يحكي القصص ؟!

الغانية : ولم لا ؟

السلطان : حقاً .. هذا ما ينبغي .. ما دمت أنا في وضع شهرزاد ! .. هي أيضاً كان عليها أن تحكي القصص الليل بطوله ، في انتظار الفجر الذي سيقرر مصيرها !

الغانية : (ضاحكة) وأنا إذن شهريار الهائل المخيف ؟!

السلطان : نعم .. أليس هذا عجيباً ؟ كل شيء اليوم يسير مقلوباً معكوساً !

الغانية : لا .. أنت السلطان دائماً .. أما أنا فهي شهرزاد الجالسة دائماً عند قدميك !

السلطان : شهرزاد القابضة على رقبة شهريارها القلق حتى يدركه الصباح !

الغانية : لا ، بل شهرزاد التي تدخل الانشراح في صدر سلطانها ، والفرح والبهجة في قلبه .. سترى الآن كيف أعالج قلقك وشكك .

وما دام المؤلف قد رأى أن يرسم شخصية السلطان على هذا النحو ويخلع عليه رداء شهريار أو شهرزاد في مجلس من الغناء والرقص والطعام والشراب ، فقد كان طبيعياً ألاّ يرتفع الموقف — وهو ذروة المسرحية — إلى ما كان ينبغي أن يرتفع إليه من توتر وصراع وحوار حول الحق والقانون ، وحول تلك المحنة التي خاضها السلطان وأثرها في حكمه أو فهمه لمعنى القانون والحق . وهكذا ظل الحوار يجري بين السلطان والغانية على هذا النحو الفاتر بعيد عن جوهر القضية ، في الوقت الذي راح الوزير والقاضي يدبران مخرجاً حتى لا يقضي السلطان ليله بأكمله في بيت الغانية ، اتقاء لغضب الجماهير . والوزير — في المسرحية — هو تلك الشخصية التقليدية الماكرة الباطشة المألوفة — كما أسلفنا — في القصص الشعبي . وهو دائماً يبادر إلى السيف ليحل به ما يصادفه أو يصادف السلطان من أزمات ، فإذا حال دون ذلك حائل لجأ إلى الحيلة ،

مزاوجاً بين العنف واللين والصراحة والمكر . لذلك نراه – في مسرحيتنا – يشغل نفسه في مشهد طويل بأمر الإسكاف والحمار اللذين سهرا مع من سهر ليريا كيف ينتهي أمر السلطان مع الغانية – شأنه في ذلك شأن وزراء ألف ليلة حين يجوبون المدينة ليلاً ويختلطون فيها بأبناء الليل التماساً لحل مشكلة أو سعياً وراء مغامرة – وينتهي من هذا المشهد الطويل إلى قرار يتفق مع طبعه الدموي ، أن يقتل الغانية إذا لم تطلق سراح السلطان عند الفجر ، ثم يعاوده مكره وحيلته فيحدث نفسه بأن « هذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة في القانون والمنطق ما تبرر به فعلها ... ويجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها .. جريمة تجلب السخط العام من الشعب كله ، فمثلاً يمكن أن يقال إنها جاسوسة .. تعمل لحساب المغول ، وعندئذٍ سينهض الشعب بإجماعه ليطالب برأسها » .

على أن القاضي – ثالث الثلاثة – يجيء لنجدة الوزير بما لديه من ذكاء وقدرة على الفتوى والتخريج . وفي هذا الموقف يتحول القاضي تحوّلاً جسيماً مفاجئاً لا يمكن أن يقبل من شخصية ذات أبعاد إنسانية حقيقية في عمل مسرحي. فبعد أن كان رجل شرع وقانون يصرّ على الخضوع لهما خضوعاً حرفيّاً ولو أدّى ذلك إلى مصرعه بسيف السلطان أو الوزير ، على رغم حوارهما الطويل معه تارة بالعنف وتارة باللين ، نراه قد جاء بحيلة غريبة لا تمتّ إلى الشرع والقانون بسبب ، بل هي خديعة صريحة وخروج جريء على العرف والشريعة . فهو يدعو المؤذن ويأمره – والوقت ما زال منتصف الليل – أن يصعد إلى مئذنة المسجد ، فيؤذن لصلاة الفجر ! وهو يحذره حتى لا يفضح أمره أمام الجماهير بقوله : « اسمع ! إياك أن تقول لأحد إن القاضي هو الذي أصدر إليك هذا الأمر ! » .

وهو يفسر هذه الحيلة بأن الغانية كانت قد وعدت بأن تعتق السلطان لا « عند طلوع الفجر » بل « عندما يؤذن المؤذن لصلاة الفجر من فوق تلك المئذنة » .

ولا يقف تحوّل القاضي من شخصية فاضلة متشبثة بالقانون والشرع إلى شخصية وصولي محتال عند هذا الحدّ ، بل نسمعه يقول للوزير مباهياً بسعة حيلته : « .. لقد جعلت هذه الليلة أقلب الأمر على كل وجه .. إني ما عدت أعتبر نفسي قد هزمت ! فلم يزل في جعبتي — أو على الأصح في جعبة القانون (هكذا يسخر من القانون) — كثير من الحيل ! »

وبهذا التدبير من القاضي والوزير تنهار القضية من أساسها ويصبح الصراع ليس بين الحق والقوة ، بل بين القوة ، والمكر والخداع وحسن الحيلة ، وكلا الجانبين سيىء كالآخر . صحيح أن السلطان قد رفض أن يقبل هذا الحل القائم على الخداع وأصرّ أن يبقى في بيت الغانية حتى تعتقه بإرادتها ، لكنه رفضٌ غير مبرر لأن السلطان لم يمرّ في الساعات التي أمضاها في ذلك البيت بما يؤصل في نفسه معنى القانون والحق ، وكل ما أضافه الموقف إلى علمه أو خبرته أنه عرف أن السيدة ليست بمثل هذا السوء الذي يظنه الناس بها . وهو حين يتحدث في حواره مع الغانية عن محنته يمسّها مسّاً رفيقاً لا يدل على أنه يخوض تجربة نفسية وفكرية عميقة يمكن أن تحول شخصيته أو رأيه في القضية تحويلاً حقيقياً . فحين تسأله الغانية هل لديه فسحة للحب — وكان هذا ومثله مدار أغلب حديثها إليه — يجيب أن هناك ما يمنعه من ذلك : « مشاكل الحكم ! وهذه إحداها ! تلك التي هبطت على رأسي اليوم ، على غير انتظار ، وأوقعتني في هذه الورطة ! أترين مشكلة كهذه يمكن أن يصفو معها المزاج للحب ! »

ولعل تسميته هذه المحنة بالورطة خير دليل على أنه كان هو أيضاً ينظر إليها نظر الوزير والقاضي على أنها مجرد حلّ شكلي لا بد أن يقبله على مضض ليصبح سلطانه قائماً على الشرع والقانون .

وحين يخرج السلطان من بيت الغانية ويودعها ذلك الوداع الرقيق ويهبط الستار ، يساءل المشاهد نفسه : علام كان البيع والشراء والعتق ، وفيم كان هذا الإصرار من القاضي على أن يجتاز السلطان تلك المحنة الجسيمة ، إذا كان

الأمر لا يعدو « حكاية » ما حدث واضطرار السلطان إلى أن يخضع لرأي القاضي ؟ إن بقية المسرحية بعد مشهد البيع يصبح فضولاً لا غنى فيه ما دام السلطان قد خضع للقانون ونبذ السيف . والحق أن بقية المسرحية كان يمكن بعد البيع أن يكون البداية لصراع نفسي عميق حاد في نفس السلطان في تلك الساعات القليلة التي قضاها عند الغانية ، وكان يمكن لهذا الصراع أن يكون مدار اللقاء الحق في صورته المسرحية الناجحة بين القانون والسيف والحق والقوة . غير أن المسرحية ظلت محتفظة بطابع « الحكاية الشعبية » في رسم شخصياتها وتطور أحداثها حتى النهاية ، وأصبح قصارى ما يمكن أن تقدمه إلى المشاهد رواية لحدث طريف ونهاية سعيدة قد يكون لها « مغزى خلقي » ولكنها بعيدة عن طبيعة المسرح بمعناه الصحيح .

وقد لجأ المؤلف إلى شخصيات شعبية مألوفة في القصص الشعبي كالإسكاف والجلاد والحمار والمؤذن وخادمة الغانية ليستعين بها على سرد » تلك الواقعة في جو من الطرافة والفكاهة ، قدّر أنه يمكن أن يعوض المسرحية عن غيبة الصراع الحقيقي ، وعما في حوارها ومواقفها من فتور . وحسبنا أن نذكر أن أكثر من نصف الفصل الأول يمضي في حوار بين الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام لا يخلو من كثير من الثرثرة قبل أن يصل الوزير والسلطان إلى الساحة فيعلم السلطان أن الوزير قد حكم بإعدام ذلك الرجل لأنه يلغط في السوق مع اللاغطين في أمر رقه وعبوديته .

ولا شك أن المشهد نفسه مشهد مبتكر كان يمكن أن يكون مدخلاً طيباً إلى موضوع المسرحية لولا الإطالة الواضحة والرغبة البيّنة في الفكاهة والانسياق وراء طرافة المشهد . وحسبنا أن نذكر أيضاً على سبيل المثال ذلك الحوار الطويل الممل الذي يدور بين الجلاد والمحكوم عليه إذ يطلب الأول ، بعد أن ثمل ، أن يغني له الثاني أغنية جميلة ، ثم ينتهي الأمر بأن يغني هو نفسه ، فإنه يستغرق من صفحات المسرحية إحدى عشرة صفحة كاملة !

ومن نماذج الثرثرة الطويلة في أوائل المشاهد ذلك الحوار الذي يستغرق وقتاً ليس بالقصير في مطلع الفصل الثالث ، بين الوزير والإسكاف والخمار والجلاد ، وفيه يستطلع الوزير رأي الثلاثة في الموقف وفي الغانية وإمكان أن تفي بوعدها بإطلاق سراح السلطان ، ثم يأمر الجلاد أن يستعد لإعدامها في الصباح ، ثم يعود فيخشى أن يجلب إعدامها « السخط العام من الشعب كله » فيطلب إلى الجلاد أن يثير العامة بهتافه مع من يستطيع جمعهم : إنها جاسوسة. وينتهي المشهد كله إلى لا شيء .

وكان من نتيجة هذا التفكك وغيبة الصراع الحقيقي أن أصبح حوار المسرحية فاتراً كأنه كلام « عادي » مما يتحدث به الناس وهم يتناولون أمور حياتهم اليومية المألوفة ، دون انفعال أو توتر أو إيقاع .

(٢) من المسرحيات الغربية

بيت الدمية

للكاتب النرويجي

هنريك ابسن

اذا كان شوقي شاعرا أراد أن يسد نقصاً رآه في التأليف المسرحي العربي ، وأن يرود للشعر العربي آفاقاً جديدة غير أفق القصيدة المحدود ، فإن ابسن – مع ماله من مسرحيات شعرية – كاتب مسرحي فى المقام الأول ، عاش في بيئة ذات تقاليد مسرحية قديمة واتصل بالمسرح اتصالاً وثيقاً ، فجمع بين الموهبة والثقافة خبرة التجربة والممارسة . وأعماله لهذا ، تعدّ حلقة في سلسلة من التطور الفني للمسرح الأوربي الحديث ومعلما بارزا من معالمه . وليس غريبا اذن أن نرى بينه وبين شوقي فروقا واضحة في مدى فهمه لطبيعة المسرح وقدرته على بناء المسرحية بناء فنيا خاليا من عثرات « الريادة » والتجريب .

وقد مرّ ابسن بمراحل متميزة في أعماله المسرحية يمكن أن تلخص في مراحل ثلاث : التاريخية والرومانسية الشعرية ثم المرحلة الاجتماعية و « بيت الدمية » إحدى مسرحياته الاجتماعية التي كان لها صدى بعيد بين رواد المسرح الأوربي ونقاده حين أخرجت لأول مرة في كوبنهاجن عام ١٨٧٩ . ذلك لأنها قد

واجهت الجمهور بتناول غير مألوف ونهاية بالغة الجرأة لموضوع اجتماعي كانت تحوطه حينذاك كثير من قيم العرف و « اللياقة » تسد الطريق أمام أي تناول جاد صريح . فقد صور ابسن وضع المرأة في المجتمع والبيت الأوربي حينذاك عارضا زيف السطح و « لياقته » الظاهرية وعواطفه الجوفاء ، كاشفا عما تحته من خداع وتسلط وأنانية ، وختم مسرحيته بنهاية رأى فيها المحافظون حينذاك خروجا على التقاليد والأخلاق .

على أن المسرحية لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده ، بل من مستواها الفني كذلك ، وما أضافه المؤلف فيها الى التأليف المسرحي من تجديد . فإن المسرح الأوربي كان قد ساده حينذاك طراز من المسرحيات يعرف بالمسرحيات المحكمة أو المحبوكة . وهي مسرحيات تغلب فيها الصنعة الحرفية على انطلاق الموهبة ، والخضوع للقواعد الشكلية الصارمة على مرونة الحياة ورحابة العواطف الإنسانية . ثم جاء ابسن ،فلم ينبذ القواعد الأساسية المعروفة ولكنه مزجها بقدرة الفن على الكشف والتحليل والإثارة الوجدانية والفكرية، بحيث يمتزج الشكل بالمضمون في بناء فني متكامل .ولا أدلّ على القصد الواعي الى المزاوجة بين مقتضيات المسرح وطبيعة القضية الاجتماعية ، من مراعاة المؤلف للاقتصاد الواضح في الشخصيات والزمان والمكان ، معتمدا في عرض القضية على التوتر البالغ في المواقف والرموز الدالة في الحوار ، دون أن ينساق وراء ما قد تغرى به طبيعة الموضوع الاجتماعي من تعدد الشخصيات وطول الزمن واختلاف الأماكن .

فشخصيات المسرحية الأساسية لا تزيد على خمس شخصيات هي : تورفالد هيلمر (موظف في مصرف ومحام سابق) ونورا (زوجته) والدكتور رانك (صديق الأسرة) ومدام لندأو كريستين (صديقة قديمة لنورا) وكروجشتاد (موظف في المصرف الذي يعمل فيه تورفالد زوج نورا) .

أما الشخصيات الأخرى فشخصيات ثانوية مساعدة لا تــــكاد تظهر على خشبة المسرح إلا لدقائق معدودة وهي : أطفال هيلمر الثلاثة ، وآن المربية ، وهيلين الخادمة ، وحمال .

والحق أن تورفالد هيلمر وزوجته نورا همــــا اللذان يستأثران أغلب الوقت بالظهور على المسرح ، على حين تظل الشخصيات الأخرى مجرد عوامل كاشفة أو مساعدة للحركة المسرحية . وتجرى حوادث المسرحية في بيت هيلمر في ثلاثة فصول وتقع أحداثها في نحو ثلاثة أيام .

∴

في الفصل الأول يرى المشاهد « غرفة يدل تأثيثها على الذوق السليم ، ولكن في غير مغالاة . في المؤخرة ، جهة اليمين ، باب يفضى إلى الصالة الخارجية . وإلى اليسار باب آخر يفضى إلى مكتب هيلمر . وبين البابين بيانو ... قرب المقدمة مدفأة وكرسيان ومقعد هزاز . وبين المدفأة والباب منضدة صغيرة . الجدران مزينة بصور معلقة . وبالغرفة صوان للادوات الصينية من أطباق وغيرهــــا . وخزانة لكتب بها مجلدات أنيقة . أرض الغرفة مفروشة بالسجاد . النار تشتعل في المدفأة ، فالوقت شتاء » .

ويحس المشاهد إزاء هذا المنظر والأثاث أنه أمام بيت لأسرة متوسطة ميسورة الحال تعيش حياة « بسيطة » لا تخلو من « الدفء » .

ويرفع الستار فيدق جرس الباب ، وبعد قليل نسمع صوت الباب وهو يفتح وتدخل نورا تغمغم لحناً في مرح عائدة إلى البيت في ثياب الخروج ، وهي تحمل عدداً من اللفافات . وتضع نورا ما تحمل على منضدة إلى اليمين وتترك عند دخولها باب الصالة مفتوحاً ، فنرى من خلاله حمالاً يحمل شجرة عيد الميلاد ، وسلة ،

يناولها للخادمة التي فتحت الباب.

ولعل دخول نورا – بطلة المسرحية – في اللحظة الأولى بعد رفع الستار – من الأمثلة القليلة التي يظهر فيها البطل منذ البداية على هذا النحو ، دون تمهيد سابق لظهوره على لسان بعض الشخصيات الثانوية . وذلك يعود كما قلنا إلى رغبة المؤلف في تحقيق أكبر قدر من التوتر في مواقف المسرحية ، وهو لهـذا يتجنب قدر الطاقة كثرة الشخصيات الثانوية وتعدد المواقف التمهيدية .

ويدرك المشاهد مما يرى من مظاهر البهجة البادية على نورا ، ومن حديثها إلى الخادمة عن شجرة الميلاد ، وما عادت به من هدايا أنه أمام أسرة سعيدة تعد نفسها لقضاء عيد سعيد .

وما يلبث المؤلف أن يقدم للمشاهد لمحات من تلك السعادة تلقى ضوءاً على طبيعة العلاقة بين الزوجين المتحابين حين يسمع الزوج ينادى زوجته من غرفة مكتبه فيدعوها حيناً « بلبلته » وحيناً « أرنبته الصغيرة » على سبيل الإعزاز والتدليل . على أن هذه العلاقة تبدو – من خلال لمسات صغيرة – بعيدة عن النضج قريبة من الطفولة . فالزوجة تأكل قطعة من « البسكوت » وتمسح شفتيها حتى لا يدرك زوجها أنها أكلت ما حرمه عليها حتى لا تفقد رشاقة قوامها . وهي تعلم أن زوجها سيصبح مديراً للمصرف الذي يعمل فيه بعد بداية العام الجديد ، وتتخيل في « طفولة » أن زوجها « سيقبض أكداساً من المال ! » .

ويسلك إبسن المنهج المألوف في التأليف المسرحي ، فيقدم لنا – من خلال حوافز طبيعية مقنعة تدفع الشخصيات للحوار والكشف – بعض الحقائق عن طبيعة هاتين الشخصيتين مما يثبت على ضوء تطور المسرحية أنه تمهيد لأزمتها المقبلة. فنورا ترجو زوجها أن ينفق عن سعة في عيد الميلاد فهو « أول عيد لا يضطران فيه إلى توخي الاقتصاد » لكن الزوج يرد عليها رداً فيـه كثير من الحساب

والحذر يمكن أن يكون مفتاحاً لشخصيته وممهداً لأزمة المسرحية كذلك، فيقول وهو « يفرك أذنها مداعباً »[1] :

« نورا .. هذه سذاجة ! لنفرض أني اقترضت اليوم خمسين جنيهاً ، وأنك بددت المبلغ بأكمله في أسبوع عيد الميلاد . ثم حدث في ليلة رأس السنة أن سقط لوح من السقف على دماغي فقضى عليّ .. وعندئذ ...

وتقاطعه نورا في فزع وهي تضع راحتها على فمه : أوه ! لا تقل مثل هذه الأشياء المفزعة !

ويمضي الحوار :

هيلمر : ومع ذلك فلنفرض أن شيئاً من هذا القبيل حدث ... فـــماذا يكون العمل ؟

نورا : لو حدث ذلك فلا أظن أني سأبالي وقتها إن كنت مدينة بالمـــال أم لا .

هيلمر : صحيح ، ولكن ماذا يكون شان أصحاب تلك الديون ؟

نورا : أصحاب الديون ؟ ومن يبالي بأمرهم في ظرف كهذا ! لن أهتم وقتها حتى بالتعرف على ملامحهم !

هيلمر : منطق المرأة تماماً ! ولكن إذا شئت الجد يا نورا ، فإنك تعرفين رأيي في مثل هذه الأمور . لا ديون ولا اقتراض ! فلا يمكن أن يحس المـــرء بالحرية أو الجمال في حياة منزلية تعتمد في كيـانها على الديون والقروض . لقد

---

(١) المسرحية ص ٢٩

تجلدنا نحن الاثنين وسرنا في طريق السلامة حتى الآن ، وسنواصل السير في نفس الطريق طوال الفترة القصيرة الباقية التي تحتاج منا إلى المثابرة على الجلد والكفاح .

نورا : (متجهة نحو المدفاة) أمرك يا تورفالد !

هيلمر : (يتبعها) هيا ، هيا . لا موجب لأن تكتئب بلبلتي الصغيرة ! ماذا ؟ هل غضبت أرنبتي الصغيرة ! « يخرج كيس نقوده » نورا .. هل تعرفين ماذا في يدي ؟

نورا : (تستدير نحوه بسرعة) نقود !

هيلمر : تمام ! « يعطيها بعض النقود) أخطر ببالك أني لا أعلم ما يتطلبه البيت من مصروفات في العيد ؟

وإذا كنا ندرك من حديث الزوج طبيعته الحذرة التي تحسب لكل خطوة حسابها فإ ندرك من حديث الزوجة ما يبدو أنه حرص زائد على المال . ولكن الأمر يتكشف لنا بعد — من خلال تطور الأحداث — أن هذا الحرص ليس طبيعة نفسية متأصلة بل هو نابع من حاجة ملحة إلى ما تسد به « قرضاً » كانت قد اقترضته منذ زمن بعيد « وذلك ما يناقض مبدأ الزوج الصارم في تجنب الديون والقروض ! » .

ويزيد التناقض بين ما خيل إلى المشاهد في أول المسرحية أنه باعث نورا اطلب المال ، وبين باعثها الحقيقي ، حين يلح المؤلف على إبراز هـذا الجانب الظاهري الذي يخدع المشاهد — إلى حين — عن حقيقة شخصيتها ، مؤكداً في في الوقت نفسه صلتها ذات الطابع الطفولي بزوجها ، من خلال هذا الحوار :

نورا : (تعبث بأزرار سترته دون أن ترفع عينيها إلى عينيه) : إذا كنت

تريد حقاً أن تقدم لي هدية ... فيمكنك .. يمكنك .

هيلمر : الصراحة !

نورا : (بسرعة) : يمكنك أن تعطيني قيمتها نقودا .. أي مبلغ تستطيع الاستغناء عنه ، حتى إذا صادفت شيئاً يعجبني ، أمكنني أن أشتريه .

هيلمر : لكن يا نورا ...

نورا : لا تخيب رجائي يا عزيزي تورفالد . أرجوك . أرجوك . وعندئذ سأطوي النقود في ورق براق جميل وأعلقها في شجرة عيد الميلاد . ما رأيك في هذه الفكرة البديعة !

هيلمر : ما هي تلك الصفة التي تدفع الناس إلى تبديد النقود بلا انقطاع ولا حساب ؟

نورا : التبذير . أعرف ذلك ...

ولا شك أن المشاهد يزداد استمتاعا بالمسرحية و انجذاباً إلى متابعتها حين تنكشف له بعض أمورها على غير ما كان يتوقـــع ، وتبدو له الشخصيات والأحداث فيما بعد في وضعها الحقيقي . وسيدرك المشاهد أن التبذير لم يكن من وراء إلحاح نورا على طلب النقود من زوجها ، بل كان بدافع يناقض التبذير كل المناقضة .

ويمهد إبسن - كما سنرى بعد – لأزمة المسرحية بعبارات على لسان الزوج تصور إيمـــانه بأن الطباع يمكن أن تورث عن الآباء والأمـهات فيقول مخاطباً زوجته :

« أنت كأبيك تماماً .. لا تضيق بك الحيلة عن إيجاد وسيلة جديدة لابتزاز المال مني ، ولا يكاد يصل إلى يديك حتى يذوب فيهـــا ويتبخر . وإذا بك حائرة لا تدرين أين ذهب المال . هه .. ! لا أملك إلا أن آخذك على علاتك ، فهذه مسالة تجري في الدم . فما لا شك فيه أن الإنسان يرث مثل هذه الصفات يا نورا » .

ويمضي الحوار بين الزوجين في جو من المحبة والمرح والذكريات الجميلة أراد المؤلف به أن يخلق مفارقة جسيمة بين هذه السعادة الغامرة ، والماساة المدمرة التي توشك أن تحطم حياة الزوجين السعيدين .

ولما كانت هذه المأساة تتصل بالماضي ، فإن المؤلف ينتقل بنا - بالتدريج - إلى ذلك الماضي ، فنرى مدام ليند (أو كريستين) وقد جاءت تزور نورا صديقتها القديمة التي لم ترها منذ ثمانية أعوام ، إذ كانت قد تزوجت ورحلت مع زوجها عن المدينة . ونفهم من حديث الصديقتين أن زوجها قدمات وتركها بلا مال ولا أولاد وأنها قد جاءت تبحث عن عمل في مدينتها القديمة .

وطبيعي أن يدور الحديث بين صديقتين حميمتين فرقت بينهما الأيام هذا الزمن الطويل عن الذكريات والحاضر والمستقبل ، دون أن يكون المؤلف في حاجة إلى خلق حافز يبرر ما يحمل حديثهما من حقائق . ونعلم من حديث الصديقتين أن تورفالد زوج نورا كان قد أصيب بعد قليل من زواجها بمـــرض رأى الأطباء أنه لا بد لكي يشفى منه أن يقضي بعض الوقت في الجو الجنوبى الدافيء ، بإيطاليا ، وأنهما قد قضيا عاماً كاملاً هناك كلفهما مبلغاً كبيراً من المال ، تقول نورا إنها أخـــذته من أبيها ، الذي كان مريضاً حينذاك ، وتوفي بعد ذلك بقليل .

ومن هذه العودة القصيرة إلى الماضى يعرف المشاهد بعض الحقيقة ، ولكنه

يدرك فيما بعد أنه لم يعرف الحقيقة كلها ، بل لعل ما عـرفه لا يمثل الحقيقة أصدق تمثيل. وهكذا يحرص المؤلف أن «يشوق» المشاهد عن طريق المفارقة المستمرة بين المواقف وما توحي من دلالات . فإن نورا لم تكن قد أخذت ذلك المال من أبيها ــ كما زعمت لصديقتها ــ بل اقترضته بنفسها (مخالفة بذلك مبدأ زوجها الصارم في تجنب الديون والقروض !)

ولعل نورا لم تجد حرجا في أن تزعم لصديقتها ما زعمت وهما يتحدثان حديثا هينا وادعا إلى جانب المدفأة في ليلة من ليالي الشتاء ، فليس عليها إذا هي أحست أنها ليست مطالبة بإطلاع صديقتها عـلى كل تفصيلات الحقيقة . لكن الحديث يمضي بين الصديقتين ، وترجو كريستين من نورا أن تتوسط لها لدى زوجها لكي يجد لها عملا في مصرفه ، فتعدها نورا خيراً . غير أن كريستين تستثيرها عن غير قصد حين تقول شاكرة :

« كريم منك هذا الشعور نحوي ، يا نورا . ويضاعف أثره لدى قلة خبرتك بالحياة وما تنوء به من مشاكل ومتاعب » .

عند ذلك تندفع نورا لتدرأ عن نفسها ما رمتها به صديقتها من « قلة الخبرة بالحياة » فتذكر الجانب الذي كانت قد أخفته من الحقيقة . وهكذا يحافظ المؤلف على مقتضيات الحوار الناجح ، فلا يقدم إلينا ذلك الجانب المهم من خلال حديث عابر بين الصديقتين في أول الأمر ؛ إذا كان ذلك سيبدو كأنه تقـديم مقصود لمعلومات ينبغي أن يعرفها المشاهد ، بل يؤجله حتى يتطور الحديث فينتهي إلى « حافز » قوي يدفع نورا إلى الأفضاء بالحقيقة . وهكذا يدور الحـوار بين الصديقتين [1] :

(١) المسرحية ص ٤٢ .

نورا (تنتصب بهامتها وتذرع أرض الغرفة) : لا يحق لك أن تتخذي مني موقف التعالي .

كريستين : حقاً ؟

نورا : أنت كالآخرين ! كلكم ترون أني لا أقوى على مواجهة أي أمر جدي .

كريستين : لا داعي لكل هذا ...

نورا : وأنني لم أمرّ بأية تجربة قاسية ، في هذه الحياة الحافلة بالتجارب.

كريستين : ولكن ، ألم تسردي عليّ جميع متاعبك منذ هنيهة يا عزيزتي نورا ؟

نورا : هذه !. تلك خزعبلات ! (تخفض من صوتها) لم أكشف لك عن الأمر العظيم .

كريستين : الأمر العظيم ؟ ماذا تقصدين ؟

نورا : إنك تستهينين بي يا كريستين .. ولكن لا حقّ لك في هذا . أو لست تحسين في أعماقك بالفخر من أجل جهادك الطويل الشاق في سبيل أسرتك ؟

كريستين : أنا لا أستهين بأي مخلوق ،غير أن هذا لا يحول دون إحساسي الدفين بالفخر والرضى ، إذ أتيحت لي الفرصة كي أحيط أمي في أخريات أيامها بأسباب الراحة والهناء .

نورا : وإنه ليملؤك فخراً كذلك ما استطعت أن تسديه من صنيع إلى أخويك .

كريستين : أو ليس هذا من حقي على نفسي ؟

نورا : صحيح . إذن فاسمعي ! . أنا أيضاً يحق لي أن أحس بالفخر والرضى .

كريستين : لا شك عندي في ذلك . وإن كنت لا أعرف ما ترمين إليه .

نورا : اخفضي صوتك .. وإلا تناهى كلامنا إلى سمع تورفالد ، وهذا ما يجب ألا يحدث. يجب ألا يعلم الحقيقة أي إنسان على ظهر الأرض.. سواك أنت يا كريستين .

كريستين : وما هذه الحقيقة ؟

نورا : تعالي هنا (تجذبها إلى كرسي البيانو بجوارها) سأطلعك على السر الذي أستمد منه إحساسي بالفخر والرضى .. أنا الذي أنقذت حياة تورفالد !

كريستين : أنقذت حياته ؟ كيف ؟

نورا : حدثتك عن رحلتنا إلى إيطاليا .. وهي رحلة كان يتوقف عليها شفاء تورفالد من مرضه . ولو لم نقم بها لما كتبت له النجاة ..

كرسيتين : ولكن الفضل في هذا لأبيك الذي تطوع بالمال اللازم للرحلة .

نورا (مبتسمة) نعم .. هذا ما يظنه تورفالد ، ويظنه الجميع أيضاً . ولكن ...

كريستين : ولكن .. ؟

نورا : لم نحصل من أبي على مليم واحد . أنا التي جئت بالمال !

كريستين : أنت ؟ كل هذا المبلغ الضخم !

نورا : مائتان وخمسون جنيهاً ! ما رأيك الآن ؟

كريستين : كيف تمكنت من الحصول على مثل هـذا المبلغ يا نورا ؟ هل ربحت تذكرة يانصيب ؟

نورا (بازدراء) : تذكرة يانصيب ؟ وهل يكون لأحد فضل في ذلك ؟

كريستين : أين حصلت على المال إذن ؟

نورا (تدندن مبتسمة كمن يطوى سراً) هم .. هم .. ها !

كريستين : لا أظن أنك حصلت عليه بطريق الاستدانة !

نورا : ولم لا ؟

كريستين : لا يخول القانون الزوجة أن تعقد قرضا بدون موافقة زوجها .

نورا (منتصبة القامة) : أمـا إذا كانت الزوجة تفهم في فن الصفقات المالية ، وكانت على شيء من الذكاء وسعة الحيلة ..

كريستين : لست أفهم

نورا : لا داعي .. فلم أقل إني استدنت المبلغ . ولعلي حصلت عليـه بطريق آخر (تستلقي على الأريكة) أليس من الجائز أن يكون قد أتاني من أحد المعجبين ؟ عندما تكرن المرأة جذابة مثلي ...

كريستين : جنون مطبق !

نورا : أتعرفين أنك نهب لحب الاستطلاع ، يا كريستين ؟

كريستين : اسمعي يا عزيزتي نورا .. إن تصرفك فيما أرى ينطوي على شيء من الحماقة .

نورا (تعتدل في جلستها) : أمن الحماقة أن أنقذ حياة زوجي ؟

كريستين : حماقة أن يتم ذلك دون علم منه ، أن . .

نورا : كان الظرف يقضي ألا يعلم شيئاً عن الموضوع. ألا تدركين أنه كان مريضاً ، ولم يكن ينبغي أبداً أن يتنبه إلى خطورة حالته ؟ لقد جاءني الأطباء وقتها وأسروا إليّ بأن حياته مهددة ، وأن الأمل الوحيد في نجاتـــه هو الإقامة في الجنوب . وعندئذ لم أتوان عن تحقيق تلك الغاية ، وانتصرت لفكرة السفر كأنها صادرة عن مجرد رغبــة مني . فحدثته باشتياقي إلى السياحة ، كغيري من النساء ، وحاولت معه الدموع والتوسلات ، وذكرته بما يجب عليه نحوي ، بل أشرت إليه من طرف خفي أنه يستطيع اقتراض المبلغ اللازم . ولكن ذلك لم يزده إلا تألماً ، ووصفني بحب الذات ، وقال إن من واجبه كزوج ألا ينقاد لأهوائي ونزواتي . لكني لم أيأس ، وقررت أن أعمل على انقاذ حياته مهما تكن الظروف . وهكذا أفلحت في تدبير مخرج من المعضلة !

كريستين : ألم يتصل بأبيك بعدها فيعلم أن المبلغ لم يأت منه ؟

نورا : كلا ، توفي والدي حينــذاك . وكان في نيــتي أن أطلعــه على السرّ وأطلب إليه أن يبقيه طيْ الكتمان : بيد أن المرض لم يمهله فلم تسنح للفرصة .

كريستين : ومنذ ذلك الحين لم تكشفي السر لزوجك ؟

نورا : أبداً .. كيف ، وهو الرجل الذي لا يــتسيغ مثل هذه الأمور ؟ ثم إن تورفالد ، بماله من اعتداد بكرامته واعتزار برجولته ، لا بد أن يحسّ بتصدع مؤلم في كبريائه إذا تبين له أنه يدين لي بشيء ما.. وعندئذ تنهار العلاقة التي تربط بيننا من أساسها ، وتنقلب حياتنا

الزوجية السعيدة إلى شيء آخر لا يمت بصلة إلى هذا الحاضر المشرق .

كريستين : أفي نيتك ألا تكشفي له عن الحقيقة أبدا ؟

نورا (مفكرة وعلى شفتيها شبه ابتسامة) : ربما .. في يوم من الأيام .. بعد عدد من السنين ، عندما يذوي جمالي .. لا تسخري مني .. أعني ، عندما يفتر حبه لي ، وأفقد بعض مالي من تأثير عليه ، فيضيع رنين الضحكات ، ويتبدد سحر الثياب ، ويتلاشى وقع الكلمات ... عندئذ تظهر فائدة ادخار شيء كهذا .. (مندفعة) كلام فارغ ! لن يحل مثل ذلك اليوم ...

وقد قصد إبسن بهذا الحوار الطويل بين الصديقتين أن يضفي على المشهد طابعاً من الواقعية – وهو من رواد المذهب الواقعي – يقربه قدر الطاقة إلى طبيعة الحياة . فنوراً معتزة بما أسدت إلى زوجها من صنيع ، وهي تحتفظ به لنفسها سراً تزداد به اعتزازاً كلما أحست أنه حقيقة تخصها وحدها ، ولا تريد أن تفسده بأن يصبح شيئاً معروفاً تتلقى عليه كلمة شكر أو نظرة إعجاب . والآن وقد أثارها مارمتها به صديقتها من قلة الخبرة وما ضاقت من قبل من كلام الآخرين الذين طالما رأوا – كما رأت صديقتها – أنها لا تقوى على مواجهة أي أمرٍ جدي ، قررت أن تفضي إلى هذه الصديقة وحدها بهذا السر العزيز . وطبيعي أن يتم ذلك بأسلوب من « التمنع » يصور ، من ناحية ، اعتزاز نوراً بهذا السرّ ، ويصور من ناحية أخرى ، رغبتها في استثارة فضول صديقتها وتوقعها لما يمكن أن تفضي به . فهي مرة توحي إليها بأنها قد اقترضت المبلغ ، وأخرى بأنها ربما كانت قد حصلت عليه بطريق آخر . وهي سعيدة بما ترى من من حب استطلاع عند صديقتها «أتعرفين أنك نهب لحب الاستطلاع يا كريستين !»

وكأنما المؤلف نفسه هو الذي يتحدث هنا أيضاً من وراء عبارة نورا قاصداً ما أثار من حب استطلاع لدى المشاهدين.

والحوار بعد ، ينطوي على إشارات من شأنها ـ على ضوء تطور الأحداث ـ أن تخلق تلك المفارقة بين « تصور » نورا للامر ، ونظرة الزوج إليه حين يعلم به بعد ذلك ، كإشارتها إلى ما تخشاه من جرح لكبرياء زوجها و « رجولته » إذا علم أنه مدين لها بشيء ما ، وكاعتزازها بأنها « تفهم في فن الصفقات المالية » على حين تثبت الحوادث فيما بعد أنها ليست على هذا المستوى الذي تظنه من الفهم .

وندرك من حديث نورا إلى صديقتها أنها طوال تلك الأعوام الماضية ظلت تقتصد من نفقاتها الشخصية ما تستطيع لكي تسدد أقساط هذا الدين دون أن يعلم بذلك زوجها ، وهو لهذا يظنها ـ كما ظنها المشاهد في أول الأمر مبذّرة لا تحسن تدبير المال وكأنما ورثت ذلك عن أبيها :

« . . والآن ما رأيك يا كريستين في هذا السر الهائل الذي أطويه بين ضلوعي ؟ أما زلت عند رأيك في أني طفلة لا نفع فيها ؟ أؤكد لك أن هذا الموضوع يسبب لي سلسلة لا حدّ لها من المتاعب . فلم يكن من السهل عليّ أن أفي بتعهداتي في مواعيدها . وهنا أحب أن أنبهك إلى أن في ميدان الأعمال شيئاً اسمه الربح المركب ، وشيئاً آخر اسمه التسديد على أقساط . وكل منهما لا يقل عن الآخر « ثقل دم ! » . كان عليّ أن أوفر القرش على القرش . ولم أكن أستطيع الأدخار من حساب البيت ، لأن تورفالد يحب أن يرى مائدة الطعام عامرة بما لذ وطاب . وليس مما تقبله نفسي أن أحرم الأولاد مما يشتهون لكي أدخر شيئاً من مصروفهم ، كنت كلما أعطاني تورفالد نقوداً لشراء ما أحتاجه من ثياب جديدة ، لم أنفق أكثر من نصفها . كنت أشتري أبسط الأصناف وأرخصها . وإنها لنعمة من السماء أن يناسبني أي نوع من الثياب ، مما

جعل تورقالد لا يلحظ شيئاً . ولا يخفي عليك ما في كل هذا من مشقة وضيق فليس أحبّ إلى قلب المرأة من ثوب أنيق غال ! ... ثم سعيت إلى طرق أبواب أخرى لكسب المال . ففي الشتاء الماضي أسعدني الحظ فعهد إلي بنسخ مجموعة من الأوراق . وحبست نفسي ، وعكفت على الكتابة حتى ساعة متأخرة من الليل . وكثيراً ما كان يحل بي التعب ، ولكني كنت أجد لذة كبرى في العمل والكسب ، وكأنني لا أختلف عن الرجال ! »

وتلح نورا في هذا الحديث على بيان ما لقيت من متاعب في سبيل الاحتفاظ بسرها وسداد دينها ، لأن هذه التضحية الجسيمة وما سوف تلقى من جزاء ، ستكون محور أزمة المسرحية فيما بعد . أما إشارتها إلى متعتها بالعمل والكسب وكأنها « لا تختلف عن الرجال » فتمهيد لموقف آخر يتصل أيضاً بأزمة المسرحية يصور وضع المرأة بالنسبة إلى الرجل في البيت ، وبالتالي في المجتمع .

وتختتم نورا حديثها مع صديقتها بأن تحلم بمستقبل خال من الهموم وقد أوشكت أن تسدد آخر قسط من أقساط الدين قائلة « يا لها من حياة .. لاهموم ولا مشاكل .. ما أجمل أن يتخلص الإنسان من أثر الأحمال الثقيلة نهائياً وإلى غير رجعة ! الآن أستطيع أن أمرح مع الأطفال حرة طليقة ، وأن أضفي على البيت ذلك الرونق الطلي الذي يدخل السرور على نفس تورفالد . ثم هناك أيضاً يا كريستين ما هو أجمل وأبدع . فالربيع يقترب ، ولن تلبث السماء أن تكتسب زرقتها الصافية . وليس ببعيد أن نقوم عندئذ برحلة قصيرة . نعم ليس منظر البحر ببعيد المنال . ما أروع الحياة في جو سعيد ! »

وما تكاد نورا تفرغ من عبارتها الأخيرة ، حتى تدخل الخادم لتنبئها بأن « ضيفاً » يطلب رؤية زوجها ، ثم يدخل من ورائها الضيف ، فإذا هو « كروجشتاد » الذي كانت قد اقترضت منه ذلك الدين وكأنما دخوله عاصفة توشك أن تطيح بتلك الآمال الوردية وتعتم زرقة تلك السماء الصافية ، وتجعل

من قول نورا « ما أروع الحيـــاة في جو سعيد » مجرد حلم من الأحلام . ولا شك أن المؤلف قد قصد إلى دخول كروجشتاد في تلك اللحظة ليكون دخولاً « دراميا » يؤذن بتحول في أحداث المسرحية وزيادة في إيقاعها وسيرها نحـو « الأزمة » ، وإن كانت نورا لا تدرك هذه الحقيقة ، فهي تلقى الزائر بشيء غير قليل من الضيق والاستخفاف وتطلب إليه أن يدخل إلى زوجهـــا في غرفة مكتبه .

ويدور الحديث بين الصديقتين عن الزائر الطارىء فندرك أن كريستين كانت على معرفة سابقة به ، إذ كان في يوم من الأيام « كاتب محام » ببلدتها ، ونعرف أن زوجته قد ماتت تاركة له ذرية كبيرة . وإذا كانت نورا تتحدث عنه بغير اهتمام وهي تحرك نار المدفـأة لتشتعل ، فإن كريستين تبدي شيئاً من الاهتمام بأخباره لا تلتفت إليـه نورا ، بل تدعوها إلى ألا تشغل بالها « بمثل هـــذه الموضوعات فإنها ثقيلة الظل » .

ويخرج الدكتور رانك من غرفـة هيلمر ليتركه وحده مع كروجشتاد ، وينضمّ إلى نورا وكريستين ، فنعلم من حديثه عن الزائر أنه « إنسان مصاب بانحلال خلقي». ويحاول الدكتور رانك أن يخوض – بمناسبة الحديث عن فساد كروجشتاد – في بعض القضايا الاجتماعية ، لكن نورا لا تشجعه على المضي في الحديث ، وتقدم إليه قطعة من البسكوت !

وهنا يضيف المؤلف بعض اللمسات الجديدة إلى ما قدمه عن شخصية نورا وطبيعة علاقتها بزوجها في هذا الحوار !

رانك : بسكوت ! أو ليس هذا محرماً هنا ؟

نورا : صحيح . ولكن هذه هدية من كريستين .

كريستين : مني أنا ؟

نورا : أوه .. لا داعي للجزع ! أنىّ لك أن تعرفي أن تورفالد يحرمه علي ، بحجة أنه يفسد أسناني ؟ أوه .. مرة في الألف لن تضر .. أليس كـــذلك يا دكتور رانك ؟ (تضع قطعة من البسكوت في فمه) .. وأنا واحدة ، صغيرة جداً .. أو على الأكثر .. اثنتين . (وهي تتجول) ما أحلى الدنيا ! (تسرع بإخفاء الكيس) هس .. هس ..

(يأتي هيلمر قادماً من غرفته وقد حمل معطفه على ذراعه وأمسك قبعته في يده) .

فنورا تبدو مرة أخرى في علاقتها بزوجها كالطفل الذي لا يتورع من أن يكذب أحياناً بعض كذبات صغيرة لكي ينال ما يشتهي في غفلة من أبيه أو أمه ، وهي لا تتحرج من أن تتصرف على هذا النحو فتخفي كيس الحلوى على عجل ، كما يفعل الطفل في مثل هذه الأحوال . ويعود المؤلف في نهاية المشهد فيؤكد سعادة نورا البالغة ليمهد للمفارقة القادمة « ما أحلى الدنيا ! » .

ويخرج هيلمر بعد أن يعد كريستين بوظيفة في المصرف ، ويخـــرج معه الدكتور رانك .

ويعود أطفال الأسرة الثلاثة من نزهتهم مع مربيتهم وقد بدت عليهم دلائل الصحة والنشاط . وتلتفت الأم تارة إلى هذا وتارة إلى ذاك وكل منهم يحكى ما حدث له في جو من الأمومة والطفولة الجميلة . ثم يطلبون إلى أمهم أن تلعب معهم لعبة الاختفاء . و« تضحك نورا والأولاد ويتصايح الجميع ، ويتواثبون في جميع أنحاء الغرفة . وأخيراً تختبىء نورا تحت المائدة . ويجرى الأولاد في كل مـكان بحثاً عنها دون أن يوفقوا في العثـــور عليها . ثم يسمعون ضحكاتها المكتومة فيندفعون إلى المائدة ويرفعون الغطاء . وإذ يجدونها يعلو الضحك والصياح . وتزحف نورا خارجة عن مخبئها وتتظاهر بإرعابهم ، فيعـلو الضحك مرة

أخرى . وفي هذه الأثناء تسمع طرقة على باب الصالة ، ولكن لا يلتفت إليها أحد . ثم يفتح الباب قليلا ويظهر منه كروجشتاد .. يتمهل قليلا ، بينما يستمر اللعب في الغرفة » .

وبهذا يرسم المؤلف مرة أخرى مشهداً يصور سعادة نورا البالغة بزوجها وأولادها ، ليمهد لاقتراب العاصفة بدخول « شبح الماضي » كروجشتاد .

وتظن نورا أنه قد جاء يطالب بقسط الدين وتصرف أولادها مع المربية ، وتسأله لماذا جاء ولم يحن أول الشهر بعد . ولكنه يجيبها بقول غير متوقع : « صحيح . إنها ليلة عيد الميلاد . والأمر موكول لك ، لكي تقرري نوع العيد بالنسبة لكم جميعاً ».لقد جاء الرجل ، لا ليطلب دينه ، بل ليسأل نورا أن تتوسط له عند زوجها ليبقيه في وظيفته بعد أن عرف أنه يعتزم فصله .

ويمضي الحديث بين كروجشتاد ونورا فندرك أنه كان « على معرفة بكريستين .. في يوم من الأيام » وأن له معها « قصة » ، ويعرف كروجشتاد أن الوظيفة التي وعدها بها هيلمر ليست إلا وظيفته هو بعد أن يتم فصله.

ويحاول كروجشتاد في مبدأ الأمر أن يثير تعاطف نورا فيروي لها بعض ما تعرف عن ماضيه إذ كان قد وقعت منه « هفوة » على حد تعبيره سدت في وجهه جميع الأبواب حتى اضطر إلى أن يعمل في تلك الوظيفة الصغيرة .وهو الآن يريد أن يبذل قصارى جهده ليسترد ما فقد من احترام الناس . ويختم رجاءه بقوله في مزيج من الجزع والاحتجاج :

« .. وقد كانت وظيفتي في البنك أشبه بالخطوة الأولى في السلم ... ثم يأتي زوجك ليدفعني بقدمه ، ويزج بي في الوحل مرة أخرى ! ». وحين لا يجد منها استجابة لكي تشفع له عند زوجها ، وهي تعلم شعور زوجها نحوه ، يلجأ إلى

تهديدها كاشفاً لها عن بعض الحقائق القانونية التي تجهلها والتي يمكن أن تحاكم من أجلها . فقد كان أبوها ضامنا للدين ، وكان حينذاك مريضا مرضه الأخير . فلم تشأ أن تزعجه بما ينبغي أن يتم من إجراءات فوقعت بإمضائه وأرخت صك الدين دون أن تدرى بتاريخ لاحق على وفاة أبيها بثلاثة أيام . ويدور بينهما هذا الحوار :

كروجشتاد : لقد توفي أبوك في التاسع والعشرين من شهر سبتمبر ، ولكن الوثيقة تقول إنه ذيل توقيعه بتاريخ ٢ اكتوبر .وهو تناقض لا يستقيم مع المنطق . ألا توافقينني على ذلك؟(نورا تلزم الصمت) . ومما يلفت النظر أن التاريخ لم يكتب بخط أبيك ، وإنما بخط مألوف لدي ، أعرف صاحبه .. وهذه مسألة يمكن تبريرها على أي حال حال . فمن الجائز أن يكون أبوك نسى كتابة التاريخ سهواً فوضعه شخص آخر لم يكن قد بلغه خبر الوفاة .. ولا ضرر في ذلك . كل ما يهم هو التوقيع في حد ذاته ، وأظنه صحيحا يا مدام هيلمر ، أليس كذلك ؟ انه والدك الذي كتب التوقيع بخط يده ؟

نورا « تصمت قليلا ، ثم تلقى برأسها إلى الوراء وتنظر إليه في تحد) : كلا ، أنا كتبت توقيع والدي .

كروجشتاد : أتدركين خطورة هذا الاعتراف ؟

نورا : من أي وجه ؟ ألن تحصل على نقودك كاملة ؟

كروجشتاد : يبدو يا مدام هيلمر أنك لا تدركين كنه الفعلة التي أقدمت عليها . أؤكد لك أن هفوتي السابقة التي خسرت بسببها حسن سمعتي إلى الأبد ، لم تكن تزيد في قليل أو كثير على ما ارتكبته أنت .

نور : أنت ؟ أو تريد مني أن أعتقد أنك تسلحت بالشجاعة في يوم من

الأيام لتنقذ حياة زوجتك ؟

كروجشتاد : القانون لا يهتم كثيراً بالدوافع !

نورا : إذن فهو قانون ساذج .

كروجشتاد : سواء كان ساذجاً أم لا ، فهذا لا يمنـــع كونه القانون الذي ستحاكمين بمقتضاه عندما أبرز هذه الوثيقة في ساحة القضاء ... وثقي أنني لو فقدت مركزي في البنك للمرة الثانية ، فستفقدين مركزك معي أنت أيضاً .

وينصرف كروجشتاد بعد أن ألقى وعيده الأخير ، وتبقى نورا وحدها على المسرح وقد بدأ الشك والخوف يتسربان إلى نفسها ، فنراها تحدث نفسها متأرجحة بين الثقة والطمأنينة « كلام فارغ .. مجرد محاولة لإخافتي .. لست بلهاء كما يظن (تشغل نفسها بترتيب ثياب الأطفال) ومع ذلك .. لا ، مستحيل ! لقد فعلت ما فعلت بدافع من الحب » .

وتزحف الغيوم على سماء البيت الصافية ، فيعود الأطفال بعد أن شعروا بانصراف « الغريب » يطلبون إلى أمهم أن تستأنف معهم ما كانوا فيه من لعب . ولكنها تطلب إليهم أن يؤجلوا اللعب إلى وقت آخر «وألا يخبروا أحداً بمجيء الضيف الغريب » . وتدخل الخادمة وهي تحمل شجرة عيد الميلاد ، وتسأل السيدة أين تضعها فتشير إلى وسط الغرفة . (وتخرج الخادمة وتبدأ نورا في تزيين الشجرة (ولكن جذور الشك والقلق كانت قد استقرت في نفسها ولم يعد هناك سبيل إلى اقتلاعها :

« شمعة هنا .. وقليل من الورد هنا .. يا لجرأة الرجل ! كلام فارغ ! الأمر في منتهى البساطة . ستبدو الشجرة آية في الروعة . سأبذل قصارى جهدي في سبيل رضاك يا تورفالد . سأغني من أجلك ، وأرقص من أجلك » .

وفي تلك اللحظة يعود الزوج فيخبر نورا أنه قد لمح كروجشتاد خارجاً من

البيت وأنه قد أحس من مظهر زوجته أن كروجشتاد قد جاء يستعطفها «لتشفع له بكلمة طيبة» ثم يقول في لهجة مشوبة بالتأنيب :

« وكان في نيتك أن تتظاهري بالانتصار له من تلقاء نفسك .. وأن تخفي عني أمر مجيئه هنا .. ألم تكن هذه أيضاً مشورته؟» وحين ترد نورا بالإيجاب يقول مؤنبا :

« نورا .. نورا ؟ أتقبلين على نفسك التضامن في أفعال من هذا القبيل ؟ أترتضين الاتصال برجل من هذا النوع ، والارتباط معه بوعد أيا كان؟ثم تزيدين الاساءة بالكذب .. نعم الكذب . ألم تنكري مجيء أحد إلى هنا ؟ (يلوّح بأصبعه في وجهها) يجب على بلبلتي الصغيرة ألا تعاود الكرة ! إن البلبل لا يغني إلا لحنا صادقا ولا يصدر عنه نغم ناشز . أليس كذلك ؟ لن نتحدث في هذا الأمر بعد الآن » .

وتنتهز نورا فرصة صفاء الجو ، فقد جلس زوجها مستريحا إلى جانب المدفأة وراحت هي تزين شجرة الميلاد ، وتحاول أن تستدرج زوجها إلى الحديث مرة أخرى عن كروجشتاد لعلها تستطيع أن تغير رأيه فيه ، ويدور بينهما هـذا الحوار الذي يزيد من بلبلة نورا ويربط بين طبيعة خطئها وخطأ كروجشتاد ويثير في نفوسها شكوكا مدمرة في صلاحها كأم وزوجة وربة بيت . ومع أن الزوج يتحدث عن كروجشتاد فإننا ندرك مقدار وقعه على نفس نورا إذ تحس أن كل ما يقوله زوجها يمكن أن ينطبق عليها هي .

نورا : أكانت الغلطة التي ارتكبها كروجشتاد بشعة جداً ؟

هيلمر : لقد زور اسم شخص آخر .

نورا : أليس في المحتمل أن تكون الحاجة هي التي دفعته إلى ذلك ؟

هيلمر : محتمل . وإن كان الأغلب ، كما في حالات كثيرة ، أن يكون الباعث هو الحماقة المتأصلة . لست من غلظة القلب بحيث أحكم على الناس حكما مبرما من أجل كبوة واحدة من ذلك النوع .

نورا : أصبت يا تورفالد .

هيلمر : كم من رجل استطاع أن يستعيد بياض صفحته بإقراره بالذنب وتحمل العقاب !

نورا : العقاب ؟

هيلمر : أما كروجشتاد فعلى العكس من ذلك . توسل إلى الافلات بالمكر والدهاء . وهذا هو سبب التدهور الذي حاق به .

نورا : ولكن ، ألا تظن أن الإنسان إذا ...

هيلمر : تصوري كيف يضطر رجل ينوء ضميره بعبء كهذا إلى الكذب والرياء باستمرار . تربنه يسدل على وجهه قناعا أمام أعز الناس واقربهم إليه ، لا يسلم من ذلك زوجته وأولاده . بل إن الطامة الكبرى تقع على الاولاد يا نورا

نورا : كيف ؟

هيلمر : لأن ذلك الجو المشبع بالأكاذيب ينفث سمومه في حياة البيت والأسرة . وكل نسمة يستنشقها أبناؤه تدخل إلى رئاتهم محملة بجراثيم الشر :

نورا (تدنو منه) حقاً !

هيلمر : لقد عرضت لي أحوال كثيرة من هذا النوع يا عزيزتي أثناء عملي

كمحام . إن الغالبية العظمى ممن يسلكون طريق الشر في مقتبل حياتهم ينتمون إلى أم شريرة .

نورا : ولماذا الأم بالذات ؟

هيلمر : في الغالب ترجع المسؤولية إلى نفوذ الأم ، وإن كان للأب الشرير بالطبع نفس النتيجة . كل محام يعرف هذه الحقيقة ! وذلك المدعو كروجشتاد راح ينشيء أبناءه على الأكاذيب والخداع . وهذا ما يدعوني إلى القول بأنه فقد كل ذرة من الأخلاق الكريمة . (يمد لها يديه) وهو ما يدعوني أن أطلب إلى عزيزتي نورا أن تعدل عن الشفاعة له . ضعي يدك في يدي ضماناً لذلك . انتهينا . أؤكد لك أني لا أطيق العمل معه . مجرد إحساسي بوجود هذا الصنف من الناس على مقربة مني ينقل إليّ المرض !

نورا (تسحب يدها من يده وتتجه إلى الناحية الأخرى من شجرة الميلاد) ما أشد حرارة الجو هنا ! أمامي عمل كثير .

هيلمر (ينهض ويرتب أوراقه) لا بد أن أفرغ من بعض هذه الأوراق قبل العشاء .. ومن يدري ربما أتمكن من إحضار لفـة صغيرة تصلح للتعليق على الشجرة (يضع يده على رأسها) لا تجهد نفسك أيها البلبل الغرد ! (يخرج إلى غرفته ويغلق الباب من خلفه) .

∴

ويتابع المشاهد باهتمام تلك الطعنات النافذة التي يوجهها تورفالد إلى زوجته وهو لا يدري في ثقة العارف المطمئن ، ويدرك المشاهد أنها قد وصلت إلى صميم نورا من بعض حركاتها التي يرسمها المؤلف في التوجيهات المسرحية « تسحب يدها من يده وتتجه إلى الناحية الأخرى من شجرة الميلاد » ومن بعض عباراتها « ما

أشد حرارة الجو هنا ! أمامي عمل كثير » . ولا شك أن سحب يدها من يده تعبير صريح عن بداية صدع في حياتها الزوجية ، ولكن اتجاهها إلى الناحيــــة الأخرى من شجرة الميـــلاد يمكن أن يكون « رمزاً » لفرقة نفسية توشك أن تحدث بين الزوجين .

ومـــا يزيد من وقع الموقف على المشاهد أنه يعلم من المواقف السابقة وجه الشبه الواضح بين موقف نورا وموقف كروجشتاد ، على حين لا يعرف الزوج شيئا من ذلك . ويحس المشاهد بمـــا في الموقف من مفارقة ساخرة وهو يسمع الزوج يتحدث بلهجة الواثق المطمئن ، ويختم حديثه ، بعد أن يكون قد زلزل كيان زوجته ، بعبارات عادية تقليدية لا صلة لها بما يجري الآن في أعماق نورا من اضطراب ، ويخاطبها بعبارته المألوفة التي تبدو الآن أبعد ما تكون مناسبة للموقف « لا تجهد نفسك أيها البلبل الغرد » .

وحين يخرج إلى غرفته ويغلق البـــاب من خلفه وتبقى نورا على المسرح وحيدة تواجه ما ثار في نفسها من مشاعر وأفكار ، يدرك المشاهد ، مما يسمع من حديثها المقتضب المختلط مع نفسها ، مدى المحنة الـــتي بدأت تعيشها منـــذ تلك اللحظات :

نورا « بعد لحظة صمت ، في همس » : لا . لا . غير صحيح ! مستحيل ! مستحيل !

(تفتح المربية باب اليسار)

المربية : الصغار يلحون في الحضور إليك .

نورا : لا . لا . لا تتركيهم يأتوا إلي . ابقى معهم أنت !

المربية : أمرك يا سيدتي (تغلق الباب) .

نورا (وقـد غاض لونها من الهلع) : أنا أفسد أولادي ؟ أنا أنشر السم في بيتي ؟ (لحظة صمت ، ثم تلقي برأسها إلى الوراء) غير صحيح .. غير صحيح ! ولا يمكن أن يكون صحيحاً .. !

ويهبط الستار وينتهي الفصل الأول .

وهبوط الستار في المسرحية التقليدية لحظـة درامية هامة يعدّ لها المؤلف إعداداً واعياً لتكون قمة لموجة من التأزم والتوتر ، وباعثة على التوقع والتساؤل في آن واحد . فهي نهاية مثيرة لجانب من أحداث المسرحية ، وهي في الوقت نفسه بداية لجانب آخـر لا بد أن يتكشف ويتطور نتيجة لتلك اللحظـة الدرامية الحافلة .

وقد رأينا كيف أعد إبسن لتلك القمة بموجات صغيرة صاعدة تتبع كل منها سابقتها فإذا هبطت تلتها أخرى من جديد . فقد جاء كروجشتاد ، وظنّته نورا في مبدأ الأمر ، قد جاء ليرجو زوجها أن يبقيه في وظيفته . ثم عـاد فدخل عليها فجأة — كالقضاء — وهي في لحظة من السعادة الغامرة مع أولادها فأثار في نفسها بعض الشك المتصل بأوضاع قانونية قد تبعث القلق لكنها لا تمس كيان المرء لأنها — حتى تلك اللحظة — ليست ذات دلالة خلقية خاصة ، فقد فعلت نورا ما فعلت بدافع من حبها لزوجها ، وهي ما زالت فخورة بصنيعها ، تتهم القانون الذي « لا يهتم كثيراً بالدوافع » بالسذاجة . لكن هذا الموقف مع ذلك قد بدأ يشيع القلق في نفسها حرصاً على سمعتها وسمعة زوجها معاً ، وبدأت تلك السعادة الغامرة تتخلى عن مكانها بالتدريج لسحب من الهم والشك . وهكذا تصرف نورا أطفالها إلى غرفتهم وقد عادوا إلى أمهم طامعين أن تستأنف معهم ما كانوا فيه من لعب . ونراها وقد بدأت تحدث نفسها بما ينم عمـا في نفسها من اضطراب فتنتقل من التفكير في زينة شجرة عيد الميلاد إلى ما سمعته منذ لحظات من كروجشتاد ، ثم تعود إلى الحديث عن زينة الشجرة ، ثم ترتد مرة

أخرى فتتحدث عن حبها لزوجها وحرصها على سعادته ورضاه « شمعة هنا .. وقليل من الورد هنا .. يا لجرأة الرجل ! كلام فارغ! الحكاية في منتهى البساطة . ستبدو الشجرة آية في الروعة ! سأبذل قصارى جهدي في سبيل رضاك يا تورفالد . سأغني من أجلك ، وأرقص من أجلك » .

ثم يجيء المشهد الحاسم الأخير مع زوجها فتبلغ تلك المواقف الصغيرة المتتالية قمتها وتحين اللحظة الدرامية المناسبة لهبوط الستار .

∴

ويبدأ الفصل الثاني ويرتفع الستار عن المنظر نفسه كما كان في بداية الفصل الأول . لكننا نلحظ بعض تغيير قُصد به أن يرمز إلى الجو النفسي الجديد ، الذي سيطر على حياة الأسرة : « نفس المنظر . شجرة الميلاد في الركن بالقرب من البيانو ، وقد جردت من زينتها ، وبلغت شموعها المعلقة على فروعها المشعثة نهايتها . معطف نورا وقبعتها ملقيان على الأريكة . نورا وحدها في الغرفة ، تسير في أنحائها وقد استبد بها القلق . تتوقف لدى الأريكة ، وتتناول المعطف » .

وتبدو نورا وهي تعيش أزمتها ومخاوفها دون أن تستطيع أن تفصح عنها لأحد . إلا في عبارات مقتضبة تحدث بها نفسها ، متأرجحة بين خوفها من أن ينفذ كروجشتاد وعيده فيلقى في صندوق بريد الزوج رسالة تنبئه بالحقيقة ، وأملها في ألا يكون جاداً في تهديده . وتجيئها المربية بثوب قديم كانت قد عزمت أن تصلحة وترتديه في حفلة تنكرية من حفلات عيد الميلاد ، فتصيح في ضيق «بودي أن أمزقه ألف مليون قطعة » . ثم تبدأ قليلاً وتفكر في الخروج لكي تعود بصديقتها كريستين لتساعدها في إصلاح الثوب . ثم تسال المربية عن « حال الأولاد » فتجيبها بانهم « منهمكون في اللعب بهدايا العيد ولكنهم

يسألون عن أمهم ، فقد تعودا ألا تفارقهم » وندرك من هذا الحوار أن نورا قد انقطعت عن رؤية أولادها منذ أن قام في نفسها الشك في أنها « تفسدهم وتنشر السم في البيت ». كما نحس كذلك أنها تفكر في فراقهم - على نحو ما غير واضح - إذ تسأل المربية قائلة : « أتظنين أنهم قد ينسون أمهم إذا رحلت عنهم ؟ » .

وتخرج المربية وتخلو نورا إلى نفسها وثوبها ، كما خلت من قبل إلى نفسها وشجرة الميلاد ، فتتأرجح بين الخوف والرجـــاء وهي تفكر في الخروج إلى صديقتهـا كريستين ، وتخشى أن يلقى كروجشتاد بالخطاب في صندوق البريد ، وهي خارج البيت . « آه .. لو واتتني الجرأة على الخروج .. آه لو ضمنت ألا يأتي أحد . آه لو اطمأن بالي إلى أن شيئاً ما لن يحدث أثناء غيابي ! حماقـــة وتخريف ! لن يأتي أحد . يجب أن أنزع هذه الفكرة من رأسي . أفضل من ذلك أن أهتم بتنظيف الوشاح. ما أحلاها من قفازات ! ما أحلاها ! عنّي أيتها الأفكار السوداء ! إليك عني! واحد ، اثنين ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة ، ستة .. (تصرخ) آه .. شخص بالباب !

ولكن من تخشى حضوره لا يدخل، بل تدخل صديقتها كريستين - ويدور بين الصديقتين حديث طويل عن الثوب والحفلة حيناً وعن الدكتور رانك حيناً آخر . والدكتور رانك شخصية ثانوية من شخصيات المسرحية ولكنه يزيد من حدة المأساة بما يضيف إليـه من مأساته الخاصة . فهو مصاب بمرض ورثه عن أبيه الذي « لم يكن يتورع عن ارتكاب الموبقات» وهو يعلم- وهو طبيب - أن مرضه سيقضي على حياته لا محالة ، ويحب نورا حباً صامتاً لا يبوح به إلا وهو يعلم أن نهايته ستحين بعد أيام ، حين ظن مما لمسه من قلق نورا أنها قد تكون في حاجة إلى معونته .

وتعاود نورا محاولة أخيرة مع زوجها لتتشفع عنده لكروجشتاد ، ويحتد الحوار بينهما - من جانب الزوج على الأقل - فيذكرها بما حدث لأبيها، وكيف

« تورط » في عمل أثار حول مسلكه الشبهات ، مؤكداً بذلك دون أن يدري، إحساس نورا بما قاله من قبل عن وراثة الأبناء لميول الآباء ، وشعورها بجرمها الذي يهدد سمعة زوجها وهو يحرص عليها كل الحرص :

« إنك تتناسين فارقاً واضحاً بيني وبين أبيك يا عزيزتي نورا ، فإن سمعته كموظف حكومي لم تكن فوق الشبهات . أما في حالتي فالأمر يختلف . فأنا أتمتع بسمعة طيبة أريد أن أحافظ عليها طالما أنا في منصبي » . وينتهي الموقف بان يشتد غضب الزوج وضيقه بإلحاح زوجته فيستدعي الخادم ويأمرها أن تحمل خطاب الفصل إلى كروجشتاد . وحين يستبد الانفعال والخوف بنورا وتتوسل إليه أن ينادي الخادم لتعود « من أجلها ومن أجله ومن أجل الأطفال » لا يلقى بالاً إليها ، بل يختم الموقف بطريقته الواثقة المطمئنة ومـا توحي بـه عند المشاهد من مفارقة بين شعوره « السطحي » وما تعانيه نورا من محنة عميقة :

« أنا أغفر لك يا عزيزتي ما تبدينـه من قلق ، وإن كان في الواقع بمثابة إهانة لي . أليس إهانـــة لي أن يستولي عليك الظن بانني أهاب انتقام أفـاق وضيع ؟ ومع ذلك فإنني أسامحك ، لأن هذا الشعور منك خير بيان على ما تكنينه لي من حب (يحتويها بين ذراعيه) هذا أهم ما في الموضوع يا عزيزتي. ومهما حدث فثقي أنني سأجابه الظروف بقوة وشجاعة إذا لزم الأمر . واظن يا عزيزتي أن لدي الرجولة الكاملة لأتحمل كل المسؤولية بمفردي » .

والمؤلف يعطي للمشاهد في أكثر من موقف مفتاحاً لشخصية تورفالد . فهو مشغول دائماً بأمر نفسه ، واثق من حسن تدبيره وتخطيطه ، ينظر إلى ما تبديه زوجتـه نحوه من حب على أنه واجب طبيعي لا بد أن تؤديه ، فإذا خشيت انتقام كروجشتاد فما ذلك إلا دليل على ما تكنه له هو من حب و « وهذا هو أهم ما في الموضوع » . كما يمهد المؤلف لتطور الموقف فيما بعد ، بحديث الزوج عن شجاعته واستعداده لاحتمال المسؤولية بمفرده . وتفرغ نورا من هـذا

الحديث لأنها لا تريد أن تحمل الرجل الذي تحب وزر هذا الخطأ الذي ارتكبته في سبيله :

نورا (في صوت مذعور) ماذا تعني ؟

هيلمر : كل المسؤولية !

نورا : هذا لن يكون .

ويتلو ذلك موقف قاتم بين نورا والدكتور رانك مليء بالإشارات الموحية التي يمكن أن تنطبق على حال نورا ، كقوله :

« تطلبين مني البشاشة ، والموت يقتفي أثري ؟ ما ذنبي لأدفع ثمن غلطة ارتكبها غيري ؟ أية عدالة في هذا ؟ ولست وحدي الضحية .. بل في كل أسرة تجدين شخصاً بريئاً يدفع الثمن من حياته دون ذنب جناه » . وقوله أيضاً :

« لن تفتقدوني طويلا.. فالراحلون سرعان ما ينطوون في زوايا النسيان» . وتفزع نورا لقوله فتسأل «وهي تحدق إليه في لهفة» ! أو تعتقد ذلك ؟ فيجيبها : لا يلبث الناس أن ينشئوا علاقات جديدة ..

ويخرج دكتور رانك ويعلن الخادم وصول كروجشتاد الذي يصر على لقاء نورا بعد أن تلقى خطاب الفصل . وفي حوار يمتزج فيه الرجاء بالوعيد يطلب إليها أن تتوسط لدى زوجها لكي يعدل عن قراره ، ونحس من ثنايا الحوار أن نورا قد تفكر في الخلاص من حياتها لكي تحمل كل المسؤولية فلا تعرض زوجها لأي سوء :

كروجشتاد : .. فإذا كان تفكيرك قد دفعك إلى تدبير أية خطة يائسة ..

نورا : وماذا لو صحّ هذا ؟

كروجشتاد : أو كانت تراودك فكرة هجر زوجك وأولادك ؟

نورا : وماذا لو كنت أفكر في ذلك ؟

كروجشتاد : أو الإقدام على أي عمل طائش آخر ..

نورا : من أين أتتك هذه المعرفة ؟

كروجشتاد : فنصيحتي إليك أن تعدلي

نورا : كيف أدركت أني أفكر في كل هذا

كروجشتاد : كلنا ينحو بتفكيره نفس السبيل . وقد سبق أن جلت في نفس الدائرة . ولكن خانتني شجاعتي

نورا : (بضعف) نفس ما حدث لي .

وهكذا يبقينا المؤلف « معلقين » بين الشك واليقين لا ندري كيف ينتهي الأمر بنورا ، أتراها تلجأ إلى عمل طائش فتتخلص من حياتها أو تهجر زوجها وأولادها ، أو تخونها شجاعتها في النهاية .

ويخرج كروجشتاد بعد أن يلقى على نورا إنذاراً أخيراً :

« أغاب عنك أن سمعتك ملك إرادتي ؟ (لا تحير نورا جواباً ، وتحدق فيه وقد فغرت فاها) لقد أعذر من أنذر . فلا تركبي رأسك . سأنتظر رداً بمجرد أن يتسلم هيلمر خطابي . ولا يغيبن عنك أن زوجك هو الذي دفعني إلى العودة إلى هذا السبيل ، وهو ما لن أغفره له . طاب يومك يا مدام هيلمر » .

وتمر لحظات من اللهفة ثم تسمع نورا صوت الخطاب وقد سقط في صندوق البريد ، فتردد في يأس « قضي الأمر ، ولم يعد لنا أمل » .

وتعود صديقتها كريستين من الداخل وقد فرغت من إصلاح ثوبها القديم

الذي تنوى إن ترتديه في الحفلة التنكرية ، فيروعـــها ما يبدو على نورا من اضطراب . وتنبئها نورا بما تطورت إليه الأحداث وتعلم كريستين لأول مرة أن كروجشتاد هو الدائن الذي أقرضها ذلك المال . وترجو نورا من صديقتها أن تكون « شاهدتها ، إذا حدث وفقدت صوابها ، أو أصابها مكروه ترتب عليه مثلا أن تغيب عن الدار ..». وتفهم كريستين ماذا ترمى إليه نورا فتقول مستنكرة : « نورا .. نورا .. ما هذا الجنون ؟ »

ولكن نورا تستأنف رجاءها : « وإذا حدث وانبرى أحد ليتحمل التبعة ، ويأخذ نفسه بجريرتها .. مفهوم ؟ .. في هذه الحالة عليك أن تشهدي بأن كل ذلك بعيد عن الصدق .. لست أهذى يا كريستين . أنا متمتعة بكامل حواسي . وها أنذى أوكد لك أن الموضوع لم يعلم به أي شخص سواي . أنا وحدي المسؤولة عنه لم ولم يشاركني فيه أحد . لا تنسى هذا » .

وتعلق صديقتها بقولها ! « لن انسى .. ولكني لا أفهم شيئاً مما تقولين ! » فترد نورا « عسير عليك ! يكفي أن تعلمي أن في الجو حدثاً عظيما .. حـــدث عظيم ، ولكنه مروع يا كريستين ! »

والمؤلف في هذا الحوار يثير لهفة شديدة لدى المشاهد ويعد لمفارقة مروعة بين ما تتوقعه نورا وما ستكشف عنه الأحداث فيما بعد . فهي – لحبها البالغ لزوجها وإيمانها بشجاعته واعتقادها بأنه لا يقل حبا لهـــا – تخشى إذا افتضح الأمر أن يتقدم هو فيتحمل المسؤولية كاملة ، كما سمعته ذات مرة يقول ، فيحطم حياته بلا جريرة ويحمل عنها وزرها الذي لا بد أن تحمله هي حتى النهاية . والحدث العظيم « المروع » الذي تشير إليه نورا لا يتضح تماماً للمشاهد في تلك اللحظة ولكنه يوحي بأن نورا تتوقع أن يكون موقفاً حافلا بالحب والتضحية من الجانبين : منها ومن زوجها : يعلم زوجها بالأمر فيتقدم لحمايتها كما ينتظر من أي زوج شجاع محب ، وترفض هي أن يضحى بنفسه من أجلها فتأتي ذلك

« العمل الطائش » الذي أشارت إليه من قبل . وهكذا تتحقق للحدث « المظمة والروع » معاً !

وتعرض كريستين أن تذهب للقاء كروجشتاد – صديقها القديم – لترجوه أن يسحب الخطاب من صندوق البريد بحجة ما ، على أن تحاول نورا أن تؤجل إطلاع زوجها عليه اطــول وقت ممكن . وتنصرف كريستين ، وتدعو نورا زوجها والدكتور رانك من غرفة المكتب وتتوسل إلى زوجـــها أن يعينها في التدرب على رقصة « الترانتيلا » التي كانت قد تعلمتها في إيطاليا حين رافقت زوجها في رحلة استشفائه ، وتريد أن ترقصها في الحفلة التنكرية . وترقص نورا في عنف لا يتلائم مع طبيعة الرقصة ولا إيقاع الموسيقى . وتعود كريستين في تلك اللحظة « فتقف معقودة اللسان » . وتراها نورا فتقول وهي مستمرة في الرقص « مدهش يا كريستين ! » متوقعة ان تكون صديقتها قد نجحت في مسعاها .

ويعجب الزوج لمـــا يلحظه من أخطاء زوجته وعنفها في الرقص فيقول « عزيزتي نورا .. من يراك ترقصين بهذا الشكل ، يظن حياتك معلقة بمــا تفعلين ! » . وتجيب نورا : صحيح .

وعبارة الزوج الأخيرة من العبارات المسرحية الموحية التي تعبر تعبيراً بالغ الدلالة عن طبيعة الموقف كما يدركه المشاهد ، وهي مع ذلك لا تعنى عند الزوج أكثر من مدلولها العادي .

وتتشبث نورا بمحاولاتها اليائسة حتى تثني الزوج عن النظر في البريد فيفطن إلى انها ما زالت « في خوف من ذلك المخلوق ! » ويدرك – من هيئة نورا – انه لا بد ان يكون قد جاءه خطاب منه . على أن نورا تنجح في أن تنتزع منه وعدا ان يؤجل النظر في البريد إلى الغد بعد ان تقول :

« ... ربما كنت صادقاً . ولكنك لن تطلع اليوم على شيء من هذا القبيل. لن اسمح بأن يدخل بيننا اي مكدر خارجي حتى تنتهي حفلة الغد .

وينصرف الدكتور رانك ويعود هيلمر إلى مكتبه ، ويخلو المسرح لكريستين ونورا . وتنبىء كريستين صديقتها أن كروجشتاد قد غادر المدينة وسيعود مساء اليوم التالي ، وأنها قد تركت له رسالة . وتعلق نورا بقولها :

« كان يجب أن تسلمي بالواقع ، ولا تحاولي التدخل ، فما أروع أن نبقى معلقين في انتظار الحديث العظيم .. في انتظار المعجزة !.. لن تفهمي مرادي.. اسبقيني إلى العشاء وسألحق بك .. »

وتخرج كريستين إلى غرفة المائدة ، وتبقى نورا جامدة في مكانها لحظة قصيرة ، كما لو كانت تستجمع رباطة جأشها . ثم تنظر في ساعتها: الخامسة . سبع ساعات حتى منتصف الليل . ثم أربع وعشرون ساعة حتى منتصف الليل التالي عندما تنفض الحفلة . أربع وعشرون ، وسبع ؟ إحدى وثلاثون ساعة هي كل ما بقي لي من الحياة !

هيلمر (عند مدخل باب اليمين) : أين أرنبتي الصغيرة ؟

نورا (تتقدم إليه مفتوحة الذراعين) ها هي ذي ! ويهبط الستار

وتقطع نورا شك المشاهد باليقين ، بعباراتها الأخيرة ويدرك أنها قد صممت على الخلاص من حياتها في سبيل الحفاظ على سمعة زوجها ومستقبله ، على حين ما زال الزوج في انشغاله المسرف بامر نفسه يدعوها « أرنبته الصغيرة ! » .

ويبدأ الفصل الثاني فنرى كريستين وقد جلست يبدو عليها القلق وهي في انتظار شخص ما تتوقع وصوله . ثم يدخل كروجشتاد فيدور بينهما حوار عن صلتهما القديمة ، ندرك منه أنهما كانا على حب وتعاهد على الزواج ، ولكن كريستين ، لظروف عائلية ملحة - اضطرت أن تهجره وأن تتزوج من يستطيع أن يكفل لها ولأخويها الصغيرين حياة كريمة. وهي الآن تعتذر لكروجشتاد عن مسلكها الذي لم يكن حتى تلك اللحظة يفهم مبرراته .

وتطيب نفس كروجشتاد وينبعث حبه القديم وتطلعه إلى حياة مستقرة ، وتعود اليه « طيبته » الطبيعية التي كانت قد غطت عليها الظروف القاسية والإحساس بالمرارة ، فيعرض أن « يسحب » خطابه قبل أن يطلع عليه تورفالد زوج نورا . لكن كريستين تجيبه قائلة :

« لا .. يجب ألا تسترجع خطابك » ويرد عليها متسائلا :

« أو لم تستدعيني لهذا السبب ؟ » فتجيب :

« لأول وهلة ، وأنا أزال تحت تأثير الخوف من العواقب . أما الآن ... بعد انقضاء يوم كامل على ذلك الخاطر الأول ،وبعد أن شاهدت بنفسي ما يجري في هذا البيت من أمور عجيبة ، فقد أصبحت أومن بضرورة اطلاع هيلمر على الحقيقة . يجب القضاء على ذلك السر المؤلم بإظهاره إلى النور . من الضروري أن يسودهما جو من التفاهم التام . وهذا لن يتأتى بغير الكف عما يحيط بهما من تستر وأكاذيب .ويوافقها كروجشتاد قائلا :

(الأمر ما ترين ما دامت المسؤولية في عنقك . غير أني ما زلت أستطيع بعض الإصلاح . وسأفعل ذلك من فوري » .

ويخرج كروجشتاد ، وتبقى كريستين وحدها سعيدة غاية السعادة بهـــذه المصالحة وهي تحدث نفسها قائلة : « ما أعظم الفرق ! ما أعظم الفرق بين ما كنت فيه وما أنا مقبلة عليه ! إنسان أعيش له، وغاية أحيا من أجلها، وبيت أنعم بالراحة في ظله » . ثم تسمع وقع أقدام هيلمر ونورا عائدين من الحفل التنكري فتستعد للخروج . و « يدور مفتاح في القفل ، ويأتي هيلمر ونورا ، وكأنما يدفعها بالقوة إلى الصالة . وترى نورا في زي إيطالي ، وقد تدثرت بشال أسود كبير . أما هيلمر ففي رداء السهرة ، وقد التف بدثار تنكري أسود » .

ونسمع نورا تعبر عن رغبتها في العودة إلى الحفل (لكي تبقى هناك أطول وقت ممكن حتى تتيح لصديقتها فرصة العمل على إنقاذ الوقف) ولكن زوجها يصر على الرفض، خاتما حواره معها ومع صديقتها بعبارة ذات مغزى ينطبق على ما كان يدور في نفس نورا من تفكير في الانتحار ، فيقول واصفاً بعض مـــا جرى في الحفل :

« .. وضعت ذراعي في ذراع حسنائي ذات الرداء الايطـالي ، والنزوات الصبيانية ، وجلت بهـــا جولة سريعة حول القاعة ، وأدينا التحية ذات اليمين وذات اليسار ، ثم ... كما يقال في الروايات .. اختفى الطيف الجميل في جوف الظلام .. من رأيي دائماً يا مدام لند أن **يأتي خروج الانسان من مكان ما ، في اللحظة المناسبة ليحدث الأثر المرغوب فيه** . وهذا ما ترفض نورا أن تسلم به » .

وينصرف الزوج إلى غرفته ويخلو الجو للصديقتين فتعلم نورا من كريستين أن كروجشتاد لم يسحب خطابه ، وأن من الخير لها أن تصارح زوجها بالحقيقة . وترد نورا قائلة « شكراً لك يا كريستين . إن الطريق الآن واضح أمامي .. »

ويحاول الزوج أن يتلطف إلى زوجته داعياً إياها كعادته «أرنبته الصغيرة» ولكنها تصده ، ثم ينقذ الموقف دخول الدكتور رانك الذي جاء ــ كما نفهم من

عباراته الموحية – ليودعها الوداع الأخير بعد أن أدرك قرب نهايته . فحين يسأله هيلمر قائلا : وأنت ؟ هل قررت لنفسك تنكراً معيناً ؟ (في الحفلة المقبلة) يجيبه بقوله : نعم يا عزيزي . قررت قراراً لا رجعة فيه .. أن أكون في الحفلة المقبلة خفياً .. توجد قبعة ضخمة سوداء .. أسمعت عن القبعات التي تكسب القدرة على الاختفاء . ما إن تضع واحدة منها على رأسك حتى تختفي عن الأنظار » .

وأخيراً يفتح هيلمر صندوق البريد ، فيرى – أول ما يرى – بطاقتين مجللتين بالسواد من الدكتور رانك ، يبدو أنه كان قد ألقاهما في الصندوق عند خروجه . ويدرك الزوجان ما تشير إليه البطاقتان من معنى فيقول هيلمر : « لقد أصبح جزءاً نامياً في حياتنا ، ولا أكاد أتخيلها بدونه . كانت آلامه ووحدته أشبه بسحابة قاتمة في إطار سعادتنا الزاهية . من يدري ؟ لعلّ هذا أفضل .. بالنسبة إليه على الأقل . وربما بالنسبة إلينا أيضاً يا نورا . من الآن فصاعداً لن يكون لأحدنا إلا الآخر (يلفها بذراعيه) زوجتي العزيزة ! أتعلمين يا نورا أني طالما تمنيت أن يتهددك خطر شديد حتى يتاح لي أن أجازف بحياتي وبكل ما ملكت يدي في سبيلك؟» وتطلب نورا إليه أن يقرأ بقية البريد ولكنه يود أن يؤجل ذلك إلى الغد ، قائلا : « لا . لا . ليس الليلة . أريد أن أبقى إلى جانب زوجتي المحبوبة » . فترد عليه نورا بقولها : « ومأساة صديقك ماثلة أمام عينيك ! » .

ولا يجد هيلمر بداً من دخول غرفته ليقرأ بقية الرسائل ، وتخلو نورا إلى نفسها فنسمعها تتردد مما ينبىء عن عزمها السابق فتقول : (في صوت هامس لاهث أجش) « لن أراه ثانية . أبداً .. أبداً .. (تضع الوشاح فوق رأسها) لن أرى أطفالي الأعزاء .. سأفقدهم إلى الأبد .. آه تحت صفحة الجليد ، في الأعماق .. آه لو ينقضي الأمر سريعاً ! إنه الآن يفض الخطاب ويقرأ ما فيه . وداعاً يا تورفالد .. وداعاً يا أطفالي ! » .

وبينما تهم بالخروج (يفتح هيلمر باب غرفته على عجل ، ويقف في مدخل الباب ممسكا في يـــده خطاباً مفتوحاً) . ويسألها هل تعرف ما في الخطاب فتجيب بالإيجاب وتطلب إليه أن يتركها تخرج قائلة وهي تحاول التخلص من قبضته : « لن تنقذني يا تورفالد ! » ويسأل الزوج « أصحيح ما تطالعه عيناي في هذا الخطاب ؟ لا . لا . مستحيل أن يكون صحيحــــاً !» . وتجيب نورا : بل هو الحقيقة . لقـــد أحببتك أكثر من أي شيء في الوجود ». لكن تورفالد يفاجئها بقوله : « أوه . دعينا من الحجج السخيفة ! » فتتقدم نورا نحـــوه مأخوذة وهي تقول : تورفالد ! غير أنه لا يعبأ بمشاعرها ، فيمضي قائلا : أيتها التعسة ماذا فعلت !

وقد كانت نورا حتى تلك اللحظة ما زالت تظن أن زوجها ، حين يعرف الحقيقة ، سيتقدم فيحمل عنها مسؤولية ما حدث ، وكانت قد صمّمت ألا تقبل هذه التضحية وأن تضحي هي بنفسها في سبيله ، لذلك نسمعها تقول « دعني أذهب . لن أجعلك تتألم بسببي .. لن أجعلك تتحمل التبعة » .

لكنها بدأت تدرك حقيقة زوجها حين أجابها بقوله ساخراً : « دعينا من الحركات المسرحية من فضلك ! (يغلق الباب بالمفتاح) ستبقين هنا لنستمع إلى تفسيرك للموضوع : أتدركين مغبّة عملك ؟ أجيبي ! أتدركين مغبة عملك !

و (تحدق نورا فيه بنظرات ثابتة وقد بدأت تعلو وجهها سيماء الفتور) وتجيبه قائلاً : « نعم .. لقد بدأت الآن أدرك الحقيقة ! » .

وتتكشف حقيقة الزوج وأنانيته وطموحه الذاتي في أبشع صورة حين يمضي بلا رحمة ولا أدنى شعور بذلك الحب الذي طالما تحدث عنه ، في اتهام زوجته بأقسى التهم وأغلظ الألفاظ « يا لها من صحوة فاجعة ! ثماني سنوات وأنا أعقد عليها أملي في الحياة ، وأنظر إليها بخيلاء .. فإذا بها منافقة كاذبة ! بل وأسوأ من هذا .. مجرمة ! إن بشاعة اللفظ وحدها تثير الاشمئزاز .. يا للعـــار !

يا للعار (تظل نورا ساكنة محدقـــة فيه بنظراتها الثابتة . يقف هيلمر في مواجهتها) كان يجب أن أتوقع شيئاً من هـــذا القبيل . كان يجب أن أستبق الحوادث بشيء من بعد النظر .. إن خسة أبيك وطباعه الهابطة .. اسكتي ! إن خسة أبيك وطباعه الهابطة قد انتقلت إليك ، فلا دين ولا أخـــلاق ولا إحساس بالواجب . وهذا عقابي لأنني أغمضت عيني عن سيآته من أجلك. يا له من جزاء !.. لقد حطمت سعادتي ودمرت مستقبلي . ما أبشع المصير في قبضة ذلك المحتال الأفاق. إنه لقادر على أن يفعل بي ما يشاء ، وأن يطالبني بما يشاء، وأن يملي على إرادته دون أن أملك له رفضاً . وكل هذا بفضل امرأة طائشة لا تقدر المسؤولية ! » .

وتقاطعه نورا بقولها : « ستعود إليك حريتك .. عندمـا أنزاح من الطريق » لكنه يمضي في هجومه قائلا : « لا أريد كلاماً مرصوصاً من فضلك! كان أبوك هو الآخر يحفظ أمثلة كثيرةعن ظهر قلب . ماذا يفيدني أن تنزاحي عن الطريق كما تقولين ؟ أليس قادراً على أن ينشر الفضيحة على المـلأ ؟ وإذ ذاك لن أسلم من الاتهام بأنني كنت شريكا لك في جريمتك ؟ بل وللناس العذر إذا داخلهم الظن بأنني الفاعـل الحقيقي من وراء الستار .. وأنني أنا الذي أوحيت إليك بما بدر منك .. هذه هديتك إليّ رداً على ما حبوتك به منـذ ضمنا هذا البيت زوجاً وزوجة ؟ أتدركين الآن مدى ما أنزلت بي !

وتجيب نورا (في فتور) نعم .

فيمضي هيلمر في هجومه : « لا أكاد أتصور أنني في يقظة ! المهم أننا يجب أن نصل إلى حل . اخلعي ذلك الوشاح . اخلعيه ، قلت لك !.. يجب أن أحاول إرضاءه بطريقة ما ، حتى تبقى المسألة في طي الكتمان ، مهما يكن الثمن . أما نحن ، فيجب أن نحافظ على المظهر أمام الناس، كأن شيئاً لم يحدث. ستبقين هنـا بالطبع ، ولكنني لن أسمح لك بتربية الأطفال ، إذ لا تطاوعني

نفسي أن أتركهم في رعايتك . يا للسخرية ! أن يخرج من فمي هذا الكلام في حق امرأة أحببتها من كل قلبي ، وما زلت .. لا .. هذا عهد مضي وانقضى . منذ الآن لن يكون جرينا وراء السعادة ، بل في إنقاذ ما يمكن انقاذه من الحطام .. من المظهر » .

ويدق جرس الباب فيتساءل الزوج من يمكن أن يكون في تلك الساعة المتأخرة من الليل وتحدثه نفسه بأنه لا بد أن يكون كروجشتاد . ثم تدخل الخادم بخطاب لنورا فيتلقفه منها الزوج ليقرأه بنفسه و (يفض الخطاب ويقرأ بضعة أسطر ، ثم ينظر إلى ورقة مرفقة بالخطاب،ويطلق صيحة فرح)نورا.. ! (تنظر إليه نورا متساءلة) نورا ! لأتأكد أولاً مما قرأت .. نعم ، صحيح . لقد **نجوت** . نورا ، لقد **نجوت** !

وتسأل نورا : وأنا ؟

فيجيب الزوج : « وأنت أيضاً بالطبع . لقد نجونا نحن الاثنان . أنا وأنت . انظري ، إنه يعيد صك الدين ويبدي أسفه معتذراً عما بدر منه ، ويقول أن **تحولا سعيدا في حياته .. أوه ، أية أهمية لما يقول** ؟ .. لقد نجونا يا نورا .. لن يستطيع أحد أن يصيبك بأذى .. نورا ، نورا .. ولكن يجب أولاً أن نبيد هذا الصك . ماذا فيه ؟ ،(يلقى عليه نظرة عابرة) لا .. لن أنظر إليه . لتبق المسألة كلها مجرد حلم مزعج ، لا أكثر ولا أقل . (يمزق الصك والخطاب ، ويلقى بالقطع إلى المدفأة ويراقبها وهي تحترق) هه .. لم يعد لها وجود ! يقول منذ ليلة عيد الميلاد .. لا ريب أن تلك الأيام الثلاثة كانت تجربة قاسية لك يا نورا ..»وتجيب نورا : لقد كافحت خلالها كفاحا مريرا .

ويمضي هيلمر في العودة إلى طبيعته السطحية السابقة فيقول : « وقاسيت الأهوال حتى إنك لم ترى سبيلا للخلاص إلا.. كلا ، لن نعود إلى هذه المسائل

المؤلمة مرة أخرى ! لنترك الفرح يغمر قلبينا ، ولنقل في ابتهاج : لقد زال الخطر .. زال الخطر ! أتسمعين يا نورا ؟ أقول لك لقد زال الخطر . ما هذه النظرة المتجهمة ؟ آه .. فهمت يا عزيزتي . إنك لا تصدقين أنني غفرت لك . ولكنها الحقيقة يا نورا . أقسم لك لقد غفرت لك كل شيء . إنني أدرك أن الدافع لك على ما فعلت كان حبك لي » .

وتعلق نورا قائلة : هذا صحيح .

ويستأنف الزوج الحديث : « أحببتني حب الزوجة زوجها ، وإن أخطأك التوفيق في اختيار الوسائل . ولكن ، هل تحسبين أن حبي لك يقلل من شأنه ما تبدينه من عجز ؟ لا . لا . كل ما عليك هو أن تعتمدي عليّ ، وأنا كفيل بالنصح والإرشاد . ما كنت لأعدّ من بني جنسي إن لم تزدني أنوثتك الضعيفة إقبالاً عليك .. لا تفكري فيما قلته لك في لحظة الانفعال الأولى ، وأنا أتوهم أن الدنيا قد انطبقت فوق رأسي . لقد غفرت لك يا نورا . أقسم أنني غفرت لك ! » .

وتعلق نورا قائلة : أشكرك أن غفرت لي ! ثم (تنصرف خلال باب اليمين) . ويسألها زوجها ما تريد أن تفعل ، فتجيب : « أخلع عن نفسي ثوب الدمية ! » وهو جواب يحمل المعنى الكلي للمسرحية ومواقفها وشخصياتها جميعا . فقد أدركت نورا أن حياتها في ذلك البيت لم تكن إلا حياة دمية يلهو بها الزوج دون أن يكون لها أي كيان إنساني حقيقي .

ويحاول الزوج أن يمضي في مصالحتها بأسلوبه الذي ما زال يشي بغروره وأنانيته وفهمه السطحي للعلاقة الزوجية فيقول : « هدئي من روعك يا نورا ، واطردي ما يثقل رأسك الجميل من خواطر مزعجة . اطمئني يا بلبلتي الصغيرة ، فإن لي أجنحة عريضة تأمنين في ظلها . (يتمشى بجوار الباب) ما أجمل عشنا الهنيء يا نورا ، حيث تسود الراحة والطمأنينة ! سأسهر عليك

وأحميك من الأذى وكأنك طائر عزيز كانت تطارده براثن صقر جارح. سأبذل كل جهدي لأعيد إلى نفسك هدوءها . صدقيني يا نورا .. كل شيء سيسوّى بالتدريج ، وسترين عندما تبزغ شمس الغد أن القصة تبدو لك في ضوء مختلف.. تأكدي أنني لن أفكر لحظـــة في أن أصدمك أو أوجه إليك اللوم . فمن طبيعة الرجل الصادق أن يحس في أعماقه بالرضى والسرور عندما يسود قلبه شعور حقيقي بالصفح نحو زوجته ، وكأنما قد تأكد الرباط بينهما من جديد ، أو كأنها قد منحها الحياة من جديد . وهكذا حالك معي يا حبيبتي الصغيرة ، يا من ينتفض قلبها لأتفه سبب ... »

لكن المحنة كانت قد صهرت نورا فأحالتها إلى شخصية جديدة غير تلك التي عهدها الزوج ، ولم يعد يجدي معها التدليل السطحي أو الوعد الأجوف بالحماية والحب ، وهي الآن تريد أن « تسوي الحساب » مع زوجها الأناني المغرور ، وأن تعبر عن شخصيتها الجديدة وفهمها الجديد لمعنى الأسرة والزواج . لهذا لا تعبأ بحديث هيلمر الذي يشبه إلى حد يثير السخرية حديثه قبل أن تمر حياتها بتلك التجربة العنيفة ، وكأن ما حدث لا يعدو أن يكون « حلماً مزعجاً » كما يقول ، وتطلب إليـــه أن يجلس لتحدثه في طبيعة علاقتها القديمة وشعورها الجديد ، وقد تحوّلت إلى شخصية إيجابية فعالة مسيطرة على الموقف كله أمام ما تكشف للزوج خلال الحوار من تناقض شخصيته وسطحية عواطفه . ومع أن هذه اللحظة من المكاشفة قد تكون « تعليقاً » على قمة الموقف الدرامي في المسرحية بعد أن بدت طبيعة العلاقة بين الزوجين وأدركت نورا أنهـــا كانت مجرد دمية في البيت وعزمت أن « تخلع عنها ثوب الدمية » ، فإنها تجيء تعبيراً عن حافز حقيقي للمكاشفة والمصارحة بعد أن مرت نورا بهذه المحنة الطاحنة وتم في شخصيتها ذلك التحول الخطير . ولا يقتصر وعي نورا الجديد على وضع المرأة بالنسبة إلى الزوج وحده ، بل تدرك أنها وهي فتاة في بيت أبيها ، كانت كالدمية أيضاً : كان أبي فيما مضى يسر إليّ برأيه في كل كبيرة وصغيرة ، فنشأت

أعتنق نفس آرائه ، وإذا حدث أن كونت لنفسي رأياً مخالفا ، كنت أكتمه عنه خشية أن أضايقه . كنت في نظره عروساً من الحلوى ، يدللني كما كنت أدلل عرائسي ولعبي .. وعندما انتقلت لأعيش معك . انتقلت من يد أبي إلى يدك . ووجدتك تنظم الكون من زاويتك الخاصـــة ، فتبعتك في الطريق المرسوم . والآن عندما أعود بذهني إلى الوراء يخيل إليّ أنني لم أكن أزيد على عابرة سبيل ، كل همها أن تسد مطالب يومها . كانت وظيفتي ، كما أردتها لي ، أن أسليك .. أنت وأبي جنيتما عليّ . والذنب ذنبكما إذ لم أصنع من حيـاتي شيئاً ذا قيمة ؟

وتمضي نورا فتربط بين وضعها ووضع أطفالها فتقول : « .. لم أذق للسعادة طعماً . كان يخيـــل إليّ أنني سعيدة ، وإن كان الواقع غير ذلك ... لم أشعر بشيء أكثر من المرح ، مع اعترافي بحسن معاملتك لي دائمـــاً . ولا عجب في ذلك ، فقد كان بيتنا أشبه بملعب للأطفال. ولم تختلف نظرتك إليّ عن نظرة أبي . كلا كما اعتبرني لعبة أو عروساً من الحلوى . وانتقلت العدوى إليّ ، فعاملت أطفالي بالمنطق نفسه . ولم يكن سروري عندمـــا تداعبني بأقل من سرورهم عندما أداعبهم . هذه خلاصة حياتنا الزوجية يا تورفالد » ولا يجد تورفالد بداً من الاعتراف بما في قول نورا من حق ، ولكنه مع ذلك يجـــد فيه شيئاً من المبالغة ، ويعدها بأن الأمر سيتغير في المستقبل « فقد انتهى وقت اللعب وآن أوان الجد » . على أن نورا تذكره بما قاله منذ قليل من أنها لا تصلح أن تكون أما وأن قلبه « لا يطاوعــه أن يعهد إليها بتربية أطفاله » وحين يحاول أن يعتذر بأنه قال ما قال في فورة غضب ، تفاجئه بما لم يدر قط في خلده أن يحدث فتقول :

« ولكنك لم تقل إلا الصدق . إنني لا أصلح لهم . وعليّ أولاً أن أقوم بتربية نفسي وأتعلم الحياة . وهذه ليست مهمتك ، بل مهمتي أنا . ولهـذا قررت أن أتركك الآن ... يجب ألا أعتمد إلا على نفسي إذا أردت أن

أتفهم سريرة نفسي وألمّ بالعالم المحيط بي . وهذا ما يدفعني إلى الانفصال عنك » .

وعبثاً يحاول تورفالد أن يجادلها وأن يثنيها عن عزمها مذكراً إياها بواجبها كزوجة وأم ، فـإن لديها « واجبات أخرى لا تقل عن ذلك قداسة » هي « واجباتها نحو نفسها » . وحين يذكرها تورفالد مرة أخرى بوضعها قائلاً : « أنت زوج وأم لأطفال ، قبل أي شيء آخر » تجيبه بقولها :

« لم أعد أومن بذلك. إنني مخلوق آدمي عاقل مثلك تماماً ، أو على الأقل هذا ما يجب أن أسعى إليه . صحيح يا تورفالد أن معظم الناس قد يتفقون معك ، فهذه الآراء تحتشد بها صفحات الكتب : لكنني ما عدت أقتنع بما يراه الناس ، ولا بما يرد في الكتب. أريد أن أزن الأشياء بوحي من فكري أنا،لا من فكر الغير . وأن أرقى بنفسي إلى مرتبة الفهم والإدراك » .

وحين يستبد اليأس والعجب بتروفالد ويسألها «.. وماذا فعلت حتى أفقد حبك لي ؟ » تجيبه بقولها : « الليلة عندما لم تحدث المعجزة ، أدركت أنك على خلاف ما كنت أظن » . لكن تورفالد لا يستطيع بعد أن يفهم ما تشير إليه ، لأنه لم يدرك مدى المحنة التي عاشتها ولا خيبة الأمل التي حطمت ثقتها فيه وحبها إياه ، فتمضي نورا موضحة له ما تريد :

« طوال الأعوام الثمانية التي قضيناها معاً وأنا أنتظر في صبر ، لتأكدي أن المعجزات ليست من الأمور العادية التي تحدث كل يوم. ثم نزلت بي تلك الكارثة ، فأيقنت أن أوان المعجزة قـد حل . ولم يخطر لي ببال عندما وصل خطاب كروجشتاد أنك سترضخ لشروطه. بل كنت متأكدة أنك ستقول «أزع القصة على الملأ » ثم ... ثم تتقدم لتحمل عني وزر المسؤولية قائلا « أنا المذنب »

ويقاطعها تورفالد في دهشة صائحاً « نورا .. » . وتدرك ما يريد أن يقول

فتمضي في حديثها مصورة حلمها بالمعجزة وبما اعتقدت أن زوجها سيبديه من « شهامة » وحب ، فتقول :

« أتعني أنني ما كنت لأقبل منك هذه التضحية ؟ هذا صحيح ماذا كانت تجدي احتجاجاتي وقتها أمام تشبثك برأيك ! تلك هي المعجزة التي كنت أنتظرها وأخشاها . وهذا هو السبب الذي من أجله فكرت في أن أقدم على الانتحار » وتضع نورا قضيتها في إطارها العام الذي أراده لها المؤلف ، فلا تصبح قضيتها وحدها ، بل قضية كل امرأة أوربية في ذلك العصر ، وقد أصبحت في وضع القاضي الذي يدين « الرجل » ممثلا في شخص تورفالد بغروره وأنانيته وسطحيته :

هيلمر : إنني مستعد أن أواصل العمل ليل نهار ، بوجه باسم ، وأن أتقبل الألم والفاقة بصدر رحب ، من أجلك يا نورا . ولكن ما من رجل يقبل التضحية بشرفه في سبيل المرأة التي يحب .

نورا : آلاف من النساء أقدمن على التضحية .

هيلمر : إنك تفكرين وتتحدثين كطفلة لم يكتمل نموها .

نورا : ربما .. أما أنت ، فلا تفكيرك ولا كلامك يتفقان مع ما يجب أن يتوافر في الرجل الذي أشاطره حياتي . فمندما زالت مخاوفك ــ فيما يخصك أنت لا فيما يخصني أنا ــ وعندما تبدد الخطر بالنسبة لك ، عادت الأمور إلى نصابها وكأن شيئاً لم يحدث ، وأصبحت من جديد بلبلتك الصغيرة ، ودميتك المسلية ... التي يجب أن تزيد في حرصك عليها وعنايتك بها في المستقبل ، بسبب ضعفها وسرعة تعرضها للكسر ! (تنهض) عندئذ ، وضح لي ياتورفالد أنني كنت أعيش طوال تلك الأعوام الثمانية مع رجل غريب ، وأنني أنجبت له ثلاثة أطفال . ربّاه ! إن بدني يقشعر لمجرد التفكير في الأمر ! .

وترتدي نورا معطفها وتلبس قبعتها وتتجه إلى الباب الخارجي ، ويسألها زوجها ، هل يستطيع أن« يساعدها إذا أمست في حاجة إلى المساعدة» فتجيبه بقولها : كلا ، لا يمكنني أن أقبل عونا من غريب . ويحتج تورفالد قائلا: نورا .. ألن أكون لك أبداً أكثر من غريب ! فتجيب وهي تأخذ حقيبتها .إذا حدثت معجزة المعجزات، يا تورفالد . ويسأل تورفالد : أي معجزة ؟ خبريني! فتجيب: أن تتغير نظرتنا إلى الأشياء تغيرا كليا حتى .. أوه ، ولكني لم أعد أومن بالمعجزات يا تورفالد .

ويتهالك هيلمر على أحد المقاعد بالقرب من الباب ويدفن رأسه بين راحتيه على حين تخرج نورا من القاعة ويردد الزوج في لهفه نورا .. نورا .. فراغ .. ذهبت (يومض في ذهنه بريق أمل) آه .. معجزة المعجزات . و (يسمع صوت الباب الخارجي وهو يصفق .

ويهبط ستار الختام

∴

مسرحية « بيت الدمية » هي إحدى المسرحيات التي كتبها إبسن في طور من أطوار حياته الفنية التفت فيه إلى موضوعات من المجتمع النرويجي ،والأوربي بوجه عام ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وتعرف هذه المسرحيات أحياناً باسم « المسرحيات الاجتماعية » ومنها « الأشباح » و « هيدا جابلر » .

وإبسن رائد كبير من رواد المسرح الحديث ، وقد قام بدور كبير في تحرير التأليف المسرحي من الاتجاهات التي غلبت عليه حينذاك فأفقدته القدرة على الكشف عن أحوال النفس والمجتمع في صورة فنية موفقة ، وأحالته إلى مجرد وسيلة للإثارة والتسلية في أغلب الأحيان . فقد كانت المسرحية النموذجية في

ذلك العصر تدور حول أنماط مكررة من الموضوعات والشخصيات في بناء محكم قائم على المصادفة والمفاجأة وإثارة اللهفة العصبية عند المشاهد ،ولم يكن المؤلف المسرحي يعني حينذاك ببناء الشخصيات بناء إنسانياً وفنياً صحيحا،ولا بإقامة الحركة المسرحية على أصول من التطور الطبيعي للمواقف والأحداث ، بل كان كل شيء « مرسوماً » فيما يعرف « بالمسرحية المحكمة الصنع » لاستثارة اللهفة العصبية والتطلع إلى ما يمكن أن يسفر عنه الموقف الغامض أو ينتهي إليه الحادث المعقد .

وجاء إبسن فشارك مشاركة فعالة مع غيره من رواد المسرح الحديث في رد التأليف المسرحي إلى طبيعته الأدبية والفنية ، والتفت إلى الكشف عن المواقف النفسية والاجتماعية ،في بناء فني لا يحفل بالإثارة العصبية بقدر ما يهدف إلى الإيقاظ الفكري والنفسي .

و « بيت الدمية » تعرض لقضية اجتماعية كان لها شأن كبير حين مثلت المسرحية لأول مرة في كوبنهاجن عام ١٨٧٩ . فهي تصور وضع المرأة الأوربية بالنسبة إلى الرجل ، وتطلعها إلى التحرر ، وإلى أن تحقق ذاتها بما يكفل لها وجودا إنسانيا لا تكون معه مجرد « دمية » يلهو بها الرجل . وقد أصبح « اصطفاق الباب » عقب خروج نورا منذ ذلك الحين رمزا لتحرر المرأة،ووجد كثير من المشاهدين والنقاد في سلوك نورا وهجرها زوجها وأولادها خروجاً صارخا على التقاليد والأخلاق والدين ، حتى لقد اضطر إبسن أن يغير خاتمة المسرحية لتعود نورا مرة أخرى ألى زوجها وأولادها . لكن هذه الخاتمة بدت، بعيدة عن التوفيق لأنها لا تتلاءم مع طبيعة البناء الذي كان المؤلف لقد رسمه للأحداث والشخصيات لكي تنتهي إلى تلك النهاية الأولى .

وإبسن في عرضه لأمثال تلك القضايا الاجتماعية يحرص أن يحقق لها صورة فنية كاملة تنأى بها عن أن تكون مجرد دراسة اجتماعية أو دعاية لقضية ،ويحاول

أن تصبح القضية « موقفاً » إنسانيا لشخصيات لها وجودها المسرحي المتميز ، ولها تطورها النفسي والفكري الذي يتم من خلال صراع ممتد عنيف .

ولعل هذا التطور أوضح ما يكون عند نورا التي يواجهها المشاهد أول الأمر شخصية ضعيفة أشبه ما تكون بالطفله المدللة في سعادتها السطحية بما يبديه زوجها نحوها من مظاهر التدليل الأجوف ، وإن كنا نحس مع ذلك أن هذه الشخصية الضعيفة تنطوي على بذرة صالحة للنمو يغطي عليها هذا الوضع الاجتماعي الشاذ . فهي تحب زوجها حبا صادقاً وتضحي من أجله بكثير من راحتها ومما تتطلع إلى الاستمتاع به المرأة الجميلة الشابة . وهي قادرة على تحمل المسؤولية في صمت على مدى طويل ، مدخرة الشعور بجمال التضحية لنفسها دون أن تحاول أن تكسب عن طريقها مزيداً من الحب أو الإعجاب . وهي لا تدرك حقيقة هذه العلاقة السطحية بينها وبين زوجها ، ولا طبيعة وجودها في البيت كدمية يلهو بها وتنجب له الأولاد ، وإذا ما خامرها بعض الوعي أحيانا بشيء من هذه المعاني فإنها لا تلبث أن تصرف نفسها عن التفكير فيها معزّية نفسها بأن ذلك من طبيعة الحياة ، وأن الحياة ربما تجلب إلى ذلك الوضع شيئاً من التغيير « طوال الأعوام الثمانية التي قضيناها معاً وأنا أنتظر في صبر ، لتأكدي بأن المعجزات ليست من الأمور العادية التي تحدث في كل يوم » .

ونحن إذن أمام شخصية لها وجودان : وجود خارجي تمارس به حياتها مطمئنة إليها سعيدة بها ، ووجود داخلي مستكن قد لا تعيه وعياً تاماً ولا تمارسة في حياتها اليومية ولكنه ينبىء باستعداد للنمو والتطور إذا صادف ما يشق عنه حجب الإلف والعادة والاستكانة إلى الحياة اليومية الرتيبة .

وهكذا هيأ المؤلف لتلك الشخصية من المواقف المتوترة ، القائمة على التناقض الحاد بين الصورة المثالية التي تحملها لزوجها ، وبين واقعه ، ما حرك الحياة في ذلك الجنين الكامل حتى بلغ به بعد حين حد النضج والتمرد .

ويكاد يكون بناء المسرحية كله قائماً على تصوير ذلك الصراع في نفس نورا وما تبعه من تحول وتمرد . فنحن نواجه منذ البداية حقيقتين ندرك أنهما - إذا قدر لهما أن يلتقيا وجهاً لوجه - لا بد أن يصطدما صداما تعسر المصالحة فيه . فالزوجة قد اقترضت مبلغاً من المال دون علم زوجها ، والزوج يؤمن بمبدأ في الحياة يرتفع عنده إلى منزلة القيم الخلقية ، ويمثل لديه فضيلة لو تنازل عنها لانتهى إلى كثير الشقاء « إنك تعرفين رأيي في مثل هذه الأمور . لا ديون ولا اقتراض . فلا يمكن أن يحس المرء بالحرية أو الجمال في حياة منزلية تعتمد في كيانها على الديون والاقتراض » . وكلما تقدمت أحداث المسرحية شعر المشاهد بأن هاتين الحقيقتين تقتربان من نقطة لا بد أن يحدث فيها الصدام ، وكلما تكشفت طبيعة العمل الذي أقدمت عليه نورا وما اكتنفه من ظروف «قانونية» لم تكن تدرى خطورتها ومغزاها ، وتأكدت طبيعة الزوج القائمة على الحساب والتدبير والطموح المرسوم ، زاد إحساس المشاهد بحتمية ذلك الصدام وما يمكن أن ينتهى إليه من عنف .

وحين يوشك الصدام أن يقع بتهديد كروجشتاد أولاً ثم بإلقائه خطابه في صندوق بريد الزوج بعد ذلك ، يرتفع التوقع عند المشاهد إلى شيء من « اللهفة العصبية » وهو يتابع ما يمكن أن يتمخض عنه الموقف ، وينفعل بما في نفس نورا من انفعالات حادة وهي تحاول جاهدة أن تثنى زوجها عن فتح الصندوق حتى لا يقرأ الخطاب .

وتبلغ الإثارة قمتها ونورا ترقص رقصة « الترانتيلا » بما في ذلك من مفارقة بين الدلالة الظاهرية للرقص ، والمشاعر الداخلية بما يحتدم فيها من قلق وخوف : « عزيزتي نورا ، من يراك ترقصين بهذا الشكل يظن حياتك معلقة بما تفعلين ! » .

لكن نورا تدرك في النهاية أن محاولتها لن تجدى ، وتقتنع بأن زوجها ينبغي

أن يعرف السر . وهنا ينتهي هذا الجانب من التوقع « المادي » أو « العصبي » عند نورا وعند المشاهد على السواء ، ليبدأ المؤلف في إثارة توقع على مستوى آخر يتصل بوجدان نورا وفكرها وحبها لزوجها وإيمانها به . ونراها الآن تحض زوجها على أن يسرع بقراءة بريده بدل أن يؤجل ذلك إلى اليوم التالي وكأنها تريد أن تستعجل استمتاعها بما سيبديه زوجها من شهامة وتضحية حين يتقدم ليحمل عنها مسؤولية كل ما حدث . والمشاهد مشغوف بما يمكن أن يتكشف عنه الموقف ، ولكنه شغف ينبع من متابعة موقف إنساني وسلوك خلقي ، بعد أن كان نابعاً في المستوى الأول من متابعة حدث مادي .

وينتهي الصدام إلى نقطة التحول في شخصية نورا حين نحس بجسامة المفارقة بين ما كانت تتوقعه وما اعتزمت أن تفعله ،وبين ما تكشف عنه موقف الزوج. كانت نورا تتوقع حدوث « المعجزة » التي طالما راودت نفسها في صور غائمة خلال الأعوام الثمانية التي عاشتها مع ذلك الزوج ، وكانت تظن أنه سيبادر إلى حمايتها بنفسه وقد عقدت عزمها على ألا تكلفه تلك التضحية الجسيمة ، وأن تفدي هي - بحياتها - سمعته ومستقبله وطموحه . وها هي ذي تراه في أبشع صورة من الغلظة والأنانية ونكران الجميل ، وقد كشفت لها تلك الأيام الثلاثة في ظل محنتها القاسية زيف الحياة التي عاشتها في ذلك البيت على مدى ثمانية أعوام طوال .

أما شخصية الزوج فقد رسمها المؤلف على نحو نمطي ثابت يرمز به إلى مفهوم الزواج عند الرجل في ذلك الزمان وإلى طبيعة العلاقة بين حياة الرجل في البيت، وطموحه وصلاته في العمل والمجتمع . ومن خلال هذا الثبات استطاع المؤلف أن يحرك شخصية نورا ويدفعها إلى النمو لتمثل المرأة الجديدة بأزمتها وتطلعها.

والزوج يمثل في المسرحية غرور الرجولة التي تأنف أن يكون للزوجة أي « فضل »عليها: « إن تورفالد ، بما له من اعتداد بكرامته واعتزاز برجولته ،

لا بد أن يحس بتصدع مؤلم في كبريائه إذا تبين أنه يدين لي بشيء ما ..وعندئذ تنهار العلاقة التي تربط بيننا من أساسها ، وتنقلب حياتنا الزوجية السعيدة إلى شيء آخر لا يمت بصلة إلى هذا الحاضر المشرق » .

وهو مشغول بأمر نفسه قبل كل شيء ، لا يرى في الزوجـــة والبيت إلا عناصر مكملة لراحته ونجاحه ، ويرى في محاولة نورا أن تتشفع عنده لكروجشتاد تجاوزا لوضعها كزوجة وتدخلا غير لائق في عمله وصلاته الاجتماعية خارج البيت . وتدفعه أنانيته وغروره إلى غفلة عجيبة لا يلتفت معها إلى اضطراب زوجته وما تعانيه من قلق . وتبدو هذه الأنانية وهذا الغرور في أبشع صورهما حين يندفع في مهاجمته لزوجته غير مقدر أنها أتت ما أتت بدافع من حبها إياه وحرصها على صحته وحياته . وندرك أن كل ما يعنيه هو ألا يهدد الأمر كيانه وطموحه الشخصي وإن لحت الزوجة بعزمها على الانتحار « ماذا يفيدني أن تنزاحي من الطريق كما تقولين ؟ أليس قادراً على أن ينشر الفضيحة على الملأ ؟ وإذ ذاك لن أسلم من الاتهام بأنني كنت شريكا لك في جريمتك ! بل وللناس العذر إن داخلهم الظن بأنني الفاعل الحقيقي من وراء الستار ، وأنني أنا الذي أوحيت إليك بها بدر منك » .

وتبلغ الأنانية والغفلة حدهما حين يقرأ الزوج خطاب كروجشتاد الثاني الذي يرد فيه صك الدين ، ويدرك أنه قد نجا مما كان يتوهم أنه يهدد مستقبله ومصيره ، فنسمعه يصيح في فرح « نورا .. لقد نجوت .. لقد نجوت » ولا يلتفت إلى ما في قوله من أنانية بشعة إلا حين تسأله نورا « وأنا ؟ » فيجيب « وأنت أيضاً بالطبع . لقد نجونا نحن الاثنان . أنا وأنت » .

ثم يكون التحول السريع الفج مع ما ينطوي عليه من سخرية بالغة ، حين يحاول الزوج أن يستعيد سيرته الأولى مع زوجته داعياً إياها «بلبلته الصغيرة» واعدا بحمايتها من كل ما يمكن أن يتهددها مـن شر ، مشيراً إلى « أجنحته

المريضة » التي سوف تظلها وتجنبها بطش الصقور الجارحة !

ولعل هذا التحول يبدو في سرعته وغفلته غير مقنع للمشاهد . فمهما يبلغ المرء من انشغاله بذاته ومن خضوعه لقيم خلقية واجتماعية خاصة ، فإنه لا يمكن - إذا لم تبلغ حالته حد المرض والشذوذ - أن يغفل عن إدراك ما موقفه من تناقض صارخ من شأنه أن يدعو إلى الازدراء بدل أن يفضي إلى الاستجابة والاقتناع .

وقد جاء هذا التحول على هذا النحو لأن الشخصيتين الأساسيتين في المسرحية - برغم ما لهما من وجود ذاتي - تعبران في المقام الأول عن موقف وقضية وتخدمان غاية أقام المؤلف بناءه المسرحي كله في سبيلها . ولعلنا نحس أن الزوج قد أصبح هو الآخر « دمية » كزوجته ، ولكن في يد المؤلف . وقد رأينا كيف رسم إبسن شخصية الزوج على نمط ثابت من القيم الخلقية والاجتماعية ليكون مركزاً تدور حوله شخصية نورا وتتحرك ، وتنمو وتتطور في دورانها وحركتها . وهكذا أصبح الزوج مجرد « رمز » للرجل والزوج والتقاليد في ذلك العصر دون أن يكون له الى جانب ذلك وجود إنساني حقيقي تنبع منه القضية ، بدل أن يستمد هو وجوده منها .

والمتأمل في بناء المسرحية وأحداثها وشخصياتها يدرك أنها منذ البداية تسير في خط محكم مرسوم لكي يصل بها إلى غايتها . فالشخصيات القليلة والأحداث المركزة التي لا تكاد تتجاوز حياة الزوج والزوجة ، واستخدام الشخصيات الثانوية لتأكيد الأزمة ، كل ذلك يفرض على المشاهد الإحساس بطبيعة « القضية » و « الموقف » قبل أن يحس بأنه أمام شخصيات إنسانية ذات وجود حي متكامل الجوانب ..

ولعلنا نتبين هذا المعنى لو نظرنا في أمر الشخصيات الثانوية كما استخدمها

المؤلف في المسرحية . فكريستين تبدو في أول الأمر مجرد « عنصر مساعد » يستعين به المؤلف لكي يطلع المشاهد على ماضي نورا وشيء من دخيلة نفسها ، ولكي تحاول المسعى الفـــاشل لدى كروجشتاد، حتى تبقى الشخصية الأولى الممثلة للقضية والموقف محصورة داخل جدران المنزل حاضرة على خشبة المسرح. وكروجشتاد ليس إلا محركا للأزمة وباعثاً لها من مرقدها ، وهو لهذا لا يظهر على المسرح إلا لدقائق معدودة يرجو فيها نورا أو يتوعدها . فإذا عاد الصفاء إلى حياة هاتين الشخصيتين وانبعث في نفوسها حبهما القديم فاستعاد كروجشتاد طيبته وإنسانيته ، كان ذلك لكي يعيد صك الدين إلى الزوج ليكشف عن مدى أنانيته وغروره وغفلته .

وقد نلمس في اجتماع شمل كروجشتاد من جديد معنى آخر ، ولكنه يخدم أيضاً « الموقف » و « القضية » ويؤيدهما . فلعل إبسن قد أراد أن يرسم صورة أخرى للحب الذي صهرته التجارب وبعثه الإحساس الصادق عند كل من هذين المحبين بالحاجة إلى الآخر . فإن كريستين كانت قد هجرت صديقها – بعد أن تواعدا على الزواج – مضطرة إلى أن تتزوج « زواج مصلحة » بمن يمكن أن يرعى أخويها الصغيرين بعد وفاة أبيها. وكان لهذا أثره المدمر في نفس كروجشتاد ففقد إيمانه بالوفاء والحب وكل القيم الإنسانية الطيبة . وها هما ذان يلتقيان بعد أن مات زوج كريستين وخلفها بلا مال ولا أولاد، وماتت زوجة كروجشتاد، تاركة عدداً من الأبناء يحتاجون إلى أم ترعاهم . وهكذا هيأ المؤلف كل الظروف المواتية التي يمكن أن تبعث هذا الحب القديم ، لكي يقابل بينه وبين ذلك الحب السطحي الذي لم يخبر الحياة ومتاعبها ولم يغادر جدران البيت أو يتجاوز حدود التدليل والألفاظ المعسولة الجوفاء .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن شخصية ثانوية أخرى هي شخصية الدكتور رانك ، فإن له وجودا ذاتيا خاصا ووجـوداً آخر يخدم قضية المسرحية .

فالدكتور رانك طبيب ورث عن أبيه — المسرف في الملذات والشهوات — مرضاً خبيثاً يعلم أنه سيقضي على حياته في النهاية . وهو لهذا دائم الكآبة كثير الإشارة إلى الموت ، وإن بدا متماسكاً وقد وطن نفسه على مصيره المحتوم . وقد كان هذا الموضوع من بين الموضوعات التي استأثرت باهتمام إبسن حينذاك فكتب بعد ذلك مسرحيته المعروفة باسم « الأشباح » . ونحس من خلال المرات القليلة التي يظهر فيه الدكتور رانك بأننا أمام مأساة حية وشخصية إنسانية لها كيانها، وأن وراء تماسكه إحساساً لاذعاً بالمرارة ينبثق أحياناً في عبارات تبدو هادئة أو ساخرة ولكن الهدوء والسخرية ليسا إلا غلافاً يخفي حدة الشعور بالمأساة . أما وجوده الآخر فيتمثل في أنه يضفى على جو المسرحية جواً من « القتامة » التي توحي بالكارثة المقبلة ، وفي أنه هو أيضاً يرمز إلى ضرب آخر من الحب أكثر عمقاً واستعداداً للتضحية من حب هيلمر . فهو يحب نورا في صمت ويحرص على ألا تعلم عن حبه شيئاً ، ثم يضطر إلى الإفصاح عنه في لحظة درامية يخيل اليه فيها — وهو يعلم أن أيامه قد باتت معدودة ـ أن نورا في حاجة إلى معونته ، ويود لو استطاع أن يقدم لها ما يعبر به عن السعادة التي عاشها في ظـــل هذا الحب الصامت :

رانك : لا أكاد أتصور ، إذ أجلس هنا أبادلك الحديث في مودة وبغير كلفة ، كيف كانت تصير اليه حياتي لو قدر لي ألا أطرق هذا البيت !

نورا : (باسمة) أعتقد أنك تحس بيننا كأنك فرد من الأسرة .

رانك : (في صوت خفيض ، وعيناه تنظران أمامه إلى لا شيء) ثم يقضي عليّ بالحرمان من كل هذا ..

نورا : أوهام باطلة !

رانك : (مستمرا فيما هو فيه) دون أن يتهيأ لي أن أترك ورائي ولو ذكرى

طفيفة مما يطوق عنقي من جميل .. أو حتى شعورا عابرا بالأسى . لن أخلف سوى مكان شاغر يستطيع أن يشغله أول قادم في سهولة .

وهكذا يؤكد المؤلف من خلال قصتي الحب هاتين ، زيف الحب عند زوج نورا ،ويقدم إلى المشاهد نموذجين لحب آخر أحدهما صهرته الحياة وبعثته الحاجة ، والآخر كبتته المأساة فعاش في ظلها شعورا نبيلا حبيسا لا يكاد يتجاوز صدر صاحبه .

اتجاهات جديدة
في التأليف المسرحي


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ظل التأليف المسرحي يخضع لمبدأ « المحاكاة » منذ أشار إليه أرسطو حتى أواخر القرن التاسع عشر . فقد كان الكتاب يؤمنون بأن الأدب محاكاة للطبيعة والحياة وأنه « مرآة » تعكس صورة الواقع . لذلك كان من أهم غايات الكاتب المسرحي أن يوهم المشاهد بالحقيقة ، وبأن مـــا يراه على خشبة المسرح ليس إلا صورة « تحاكي » ما يحدث في واقع الحياة . وزاد هذا الاتجاه وضوحاً في المذهب الواقعي الذي يهدف بطبيعته إلى أن يكون الأدب صورة من الحياة لها - عن طريق الفن ـ دلالاتها الخاصة على النفس البشريه والمجتمع الإنساني .

على أن بعض المؤلفين بدأوا في أواخر القرن القاسع عشر يضيقون بالأنماط الواقعية للشخصيات والأحداث ، وبما يكون في الواقعية أحياناً من عرض مباشر قد لا يتحقق فيه كثير من عناصر الفن ، وأدرك بعضهم أن وجود الإنسان لا يتمثل في مواجهته الخارجية للحياة والمجتمع بقدر ما يتمثل في عالمة النفسي الباطني وفي رؤيته الخاصة للأشياء . ومن هنا بدأت طلائع الحركة « التعبيرية » في الفن والأدب على السواء .

ومع أن الحركة لم تتضح وتتحدد معالمها إلا قبل الحرب العالمية الأولى ، فإن بذورها كانت قد أخذت تنمو على يد بعض الرواد الموهوبين ، كان أهمهم الكاتب السويدي المعروف أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) .

وتهتم التعبيرية بتصوير الأشياء كما تبدو للفنان في لحظة معينة وحالة نفسية

خاصة ، ومن زاوية رؤية فريدة ، بدلاً من محاكاة الواقع محاكاة حرفية . وهي في تمردها على الواقعية تلجأ إلى المبالغة والخروج على سياق الزمن المألوف عند الناس وتشويه معالم الأشياء والأحداث كما تبدو في الواقع الخارجي . وغايتها أن تصور العالم كما يبدو لعقل الفنان أو عقل شخصية مسرحية أو روائية تصويراً يتسم عادة بالاضطراب والشذوذ .

ويستعين الكاتب المسرحي في ذلك باستخدام أدوات المسرح الحديث من ديكور وإضاءة وحركة ، كما يبنى مسرحيته ببناء غير واقعي فيه كثير من الرموز والتفكك في السياق والمكان والزمان ، وفيه خروج على العقل والمنطق في سبيل الكشف عن حقيقة أعمق ، داخل الأشياء ، لا في ظواهرها وأبعادها الخارجية . ويتميز أسلوب المسرحية التعبيرية بالشاعرية والحيوية والنقلات المفاجئة والعبارات الرمزية .

وكان سترندبرج – وهو طليعة الممهدين للتعبيرية في المسرح – كاتبا مرهف الأعصاب قلق المشاعر تعتريه حالات تختلط فيها العبقرية بما يكاد يشبه الجنون . وقد مرت به أزمات نفسية عنيفة عقب انفصاله عن زوجته الثانية ، استطاع في النهاية أن يجتازها بسلام فتعود إليه بعض الطمأنينة والصفاء . وفي هذه الفترة من حياته كتب ثلاث مسرحيات تجاوز بها الاتجاه الواقعي والاتجاه الطبيعي إلى ما يمكن أن يعد بحق طليعة التأليف التعبيري في المسرح . والمسرحيات الثلاث هي : الطريق إلى دمشق ، مسرحية حلم ، وسوناتا الشبح .

ولعلنا نستطيع أن ندرك طبيعة هذا الاتجاه عند سترندبرج إذا قرأنا شيئا من مقدمته لمسرحية حلم . يقول المؤلف :

« .. في مسرحية الحلم هذه ، كما في مسرحيته السابقة « الطريق إلى دمشق » حاول المؤلف أن يحاكي شكل الحلم في تفككه رغم ما يبدو به من منطق

ظاهري . ففيه يمكن أن يحدث أي شيء ، فكل شيء ممكن ومحتمل. والزمان والمكان لا وجود لهما . والخيال يغزل وينسج أشكالاً جديدة من خيوط واهية من الواقع ، هي مزيج من الذكريات والتجارب والخيال الجامح والصور غير المعقولة والارتجال . والشخصيات منفصمة ومزدوجة ومكررة ، تتبخر وتتكاثف وتنتشر وتتركز ، لكن وعياً واحداً يسيطر عليها جميعاً ، هو وعي الحالم » .

ولعلنا نستطيع أن ندرك حقيقة هذا التحليل النظري ، لو طبقناه على مشهد من مشاهد أكبر المسرحيات الثلاث وأهمها ، وهي « الطريق إلى دمشق » .

وبرغم أن المسرحية تصور محنة سترندبرج نفسه وخروجه من أزمته الطاحنة التي أفضت به إلى مشارف الجنون ، فإنها تتخذ صورة قريبة إلى حد كبير من صورة الحلم كما وصفه المؤلف في مقدمته ، وإن احتفظت بتلك الخيوط من واقع حياة المؤلف .

فالشخصية الأولى فيها شخصية غير محددة المعالم ، لا تدرك تماماً كنه وجودها ولا غايتها، والحوار مليء بالعبارات الشعرية والرمزية الغامضة الموحية ، وليس هناك ما نعهده في المسرحية التقليدية من تقديم للشخصيات والحدث وتمهيد للنمو والتطور ، على النحو المنطقي الواضح المألوف .

ففي أول مشهد من مشاهد المسرحية يلتقي ــ على قارعة الطريق ــ الغريب والسيدة . ولعلنا نلاحظ منذ البداية اختفاء الأسماء التي من شأنها أن تعين على تحديد معالم الشخصية ، والاكتفاء بهاتين الصفتين العامتين « الغريب والسيدة » . ويدور بينهما الحوار على النحو التالي :

الغريب : أهذه أنت ! كدت أعرف أنك ستجيئين .

السيدة : كنت في حاجة إليّ . لقد أحسست بذلك ... لكن ، لماذا تنتظر هنا ؟

الغريب : لا أدري . لا بد أن أنتظر في مكان ما .

السيدة : ومن تنتظر !

الغريب : وددت لو استطعت أن أخبرك ! طوال الأربعين سنة الماضية ، ظللت أنتظر شيئاً ما : أظن أنهم يسمونه السعادة ، أو نهاية الشقاء (لحظة صمت) ها قد عادت تلك الموسيقى اللعينة مرة أخرى . اسمعي ! لكن لا تذهبي ، رجوتك . سيعتريني الخوف لو ذهبت .

السيدة : لقد التقينا بالأمس لأول مرة ، وتحدثنا مدى أربع ساعات . وقد أثرت تعاطفي ، لكن لا ينبغي من أجل ذلك أن تستغل عطفي .

الغريب : أعرف ذلك جيداً . لكني أرجوك ألا تتركيني . إني غريب هنا ، بلا أصدقاء ، ومعارفي القلائل يبدون كأنهم أعداء .

السيدة : إن لك أعداء في كل مكان . وإنك لوحيد في كل مكان . لمَ هجرت زوجتك وأبناءك ؟

الغريب : وددت لو عرفت ! وددت لو عرفت لماذا بقيت على قيد الحياة ، لماذا أنا الآن هنا ، وإلى أين ينبغي أن أذهب ، وماذا يجب أن أفعل . أتعتقدين أن اللعنة يمكن أن تحيق بالأحياء وما زالوا في حياتهم ؟

السيدة : لا .

الغريب : أنظري إليّ .

السيدة : ألم تجلب لك الحياة مسرّة واحدة ؟

الغريب : لا واحدة ! وإذا كنت قد ظننت أنها فعلت أحياناً ، فما كان ذلك إلا أحبولة تغريني بأن أطيل شقائي . كنت إذا طالت يدي فاكهة ناضجة وجدت في قلبها السمّ أو العفن .

السيدة : ما دينك ؟ إذا أذنت لي بالسؤال .

الغريب : لا دين لي إلا هـذا : إذا لم أعـد أطيق أوضاع الحياة ، فعليّ أن أرحل .

السيدة : إلى أين ؟

الغريب : إلى الفناء . فإذا كنت لا أستطيع أن أقبض على الحياة في يدي، فإني أستطيع على الأقل أن أقبض على الموت ! إن ذلك يمنحني شعوراً عجيباً بالقوة .

السيدة : إنك تلعب بالموت !

الغريب : كما لعبت بالحياة . (فترة صمت) : لقد كنت كاتباً . لكني – برغم مزاجي السوداوي – لم أستطع أن آخذ شيئاً مأخذ الجد قط .. حتى أسوأ متاعبي . بل إني لأشك أحياناً : هل في الحياة نفسها من الحقيقة أكثر مما في كتبي . (يسمع صوت موسيقى موكب جنائزى) لقد عادوا . لماذا يسير موكبهم في الشوارع ذهاباً وجيئة ؟

السيدة : أتخشاهم ؟

الغريب : إني أضيق بهم . لعل بالمكان سحراً. لا ، ليس الموت ما أخشاه، بل الوحدة ، ففيها لا يكون المرء وحده ! في الموت لا أدري من هناك ، أنا أو سواي ، أما في الوحدة فالمرء لا يكون وحده ، يثقل الهواء ويبدو كأنما يلد كائنات حية غير منظورة يحس المرء بحضورها .

السيدة : أوَ لاحظت ذلك ؟

الغريب : لاحظت حيناً أشياء كثيرة ، لكن لا كما كنت ألاحظ من قبل. كنت من قبل أرى أشياء وحوادث وأشكالاً وألواناً ، على حين أدرك الآن أفكاراً ومعاني . وأصبح للحياة معنى بعد أن لم يكن لها . فالآن أدرك « القصد » حيث اعتدت ألا أرى غير المصادفة (فترة صمت) حين لقيتك بالأمس ، خطر لي أنك قد أرسلت في طريقي إما لتهديني أو لتدمريني .

السيدة . ولماذا أدمرك ؟

الغريب : لأن ذلك قد يكون قدرك .

السيدة : لم تخطر لي مثل هذه الفكرة على بال . لقد كان باعثي الأول تعاطفي معك .. لم أصادف قط إنساناً مثلك في حيـــاتي . يكفي أن أنظر إليك فتمتلىء عيناي بالدموع . قل لي : ماذا يثقل ضميرك ؟ هل اقترفت إثماً ؟ إثماً لم يطلع عليه أحد ، ولم يلق جزاءه ؟

الغريب : لك أن تسألي ! كلا ، لم أقترف من الآثام أكثر مما يقترفه غيري من الأحرار ، سوى أني صممت على ألا تخدعني الحياة .

السيدة : يجب أن تسمح بأن تُخدع ، لكي تستطيع أن تعيش .

الغريب : ذلك يبدو ضرباً من الواجب . لكنه واجب أحب أن أتخلى عنه (فترة صمت) إن لديّ سراً آخر . يتهامسون في الأسرة أني بديل

السيدة : وما هذا ؟

الغريب : طفل استبدلته الجنيات بالطفل المولود .

السيدة : أو تؤمن بمثل هذه الأمور ؟

الغريب : لا ، لكنه ، كمثل ، ينطوي على مغزى . (فترة صمت) كنت وأنا طفل دائم البكاء . كنت أكره أبوي ، كما كانا يكرهاني . ولم أكن أطيق أي قيد أو عرف أو قانون ، وكان كل تطلعي إلى الغابات والبحر .

السيدة : أرأيت قط بعض الأطياف ؟

الغريب : أبداً . لكني كثيراً ما آمنت بأن كائنين يقودان مصيري . أحدهما يمنحني كل ما أشتهي ، أما الآخر فإنه دائب العمل على أن يلطخ بالقذارة تلك المنح حتى تصبح عندي عديمة النفع ، ولا أستطيع أن أمسّها . صحيح أن الحياة قد أعطتني كل ما سألتها ، لكن كل ما أعطتني كان يستحيل إلى شيء عديم النفع .

السيدة : تنال كل شيء ، ومع ذلك لا ترضى ؟

الغريب : تلك هي اللعنة ...

السيدة : لا تقل هذا . لكن لمَ لم تشته أشياء تعلو على هذه الحياة . أشياء لا يمكن أن تلطخ ؟

الغريب : لأني أشك في أن هناك ما يتجاوز الحياة

السيدة : وما بال الجنيات ؟

الغريب : لسن إلا خرافة (مشيراً إلى مقعد) ألا نجلس ؟

السيدة : بلى . من تنتظر ؟

الغريب : الحق أني أنتظر أن يفتح مكتب البريد . فهناك خطاب أرسل إليّ ، ولكنه لم يصلني (يجلسان) لكن حديثني قليلاً عن نفسك (تتناول السيدة نسيج الإبرة التي تصنعه) .

السيدة : ليس هناك ما أحدثك به .

الغريب : من الغريب أني أفضل أن أفكر فيك على هذا النحو . بلا شخصية وبلا اسم . وإن كنت أعرف اسماً واحداً من أسمائك . أحب أن أسميك أنا بنفسي ، ماذا أسميك؟ نعم ... حواء ! ... النفير ! (يسمع صوت الموكب الجنائزي مرة أخرى) ها هو ذا مرة ثانية ! والآن ، عليّ أن أحددلك عمراً ، فلست أعرف سنك. أنت من الآن في الرابعة والثلاثين . وبهذا تكونين قد ولدت عام أربع وستين . (فترة صمت) والآن ، إلى شخصيتك ، فإني لا أعرفها هي الأخرى . سأمنحك شخصية طيبة . إن صوتك يذكرني بأمي ، أعني بفكرة الأم ، فإن أمي لم تهدهدني قط ، ، وإن كنت أذكر أنها كانت تضربني . ترين أني قد نشأت محوطاً بالكراهية ! السن بالسن ، والعين بالعين. أترين هذا الجرح القديم على جبهتي ؟ إنه أثر ضربة بالفأس من أخي ، بعد أن قذفته بحجر . لم أسر في جنازة أبي ، لأنه طردني من البيت حين تزوجت أختي . ولدت لأبويّ حين أفلست أسرتي ولبست الحداد لموت عمي . هاقد عرفت أسرتي ! ذلك هو منشأي. وذات مرة نجوت بأعجوبة من حكم بالأشغال الشاقة لمدة أربع عشرة سنة .. كل هذا يدعوني أن أشكر الجنيات . وإن كنت غير راض تماماً عما فعلن .

السيدة : إني أحب أن أستمع إلى حديثك لكن لا تتحدث عن الجنيات، فإن ذلك يبعث في نفسي الحزن .

الغريب : الحق أني لا أومن بهن ، لكنهن مع ذلك يفرضن الاحساس بوجودهن ـ أتراهن أرواح الأشقياء الذين ما زالوا ينتظرون أن يتطهروا ؟ إن كن كذلك فإني ابن لروح شقية . ذات مرة ظننت أني قد أوشكت أن أتطهر ، عن طريق امرأة . لكني لم أخطىء خطأ أفدح من هذا الظن . فقد هويت إلى جهنم السابعة !

السيدة : لا بد أنك تشعر بالشقاء . لكن ذلك لن يدوم .

وهكذا يمضي المشهدالطويل إلى نهايته في مثل هذا الحوار المتقطع السياق، الملىء بالرموز والإشارات الغامضة والجو الشعري ، بين شخصيتين ، لا نلمس لهما كياناً خاصاً ، ولا ندرك علاقة أحدهما بالآخر على وجه التحديد ، ولا صلتهما بالناس والعالم الخارجي من حولهما ، إلا من خلال الحدس وما توحيه تلك الرموز والإشارات .

وقد كان التفات سترندبرج إلى الوجود الداخلي للإنسان وعزوفه عن الاهتمام بواقعه الخارجي ، نتيجة حياته الشعورية المضطربة وأعصابه المشدودة ومعايشته لنفسه أمداً طويلاً إبان تلك الأزمة النفسية العصيبة التي مرّ بها في تلك المرحلة من مراحل حياته . لكن الاهتمام بوجود الإنسان الداخلي وعالمه النفسي المركب ، ما لبث أن زاد واتصل بأسباب من العلم تتجاوز الشعور الفطري أو الحدس الصادق عند الفنان الموهوب . فقد خرج فرويد على الناس بنظرية العقل الباطن التي تؤكد — على أسس علمية — ما أدركه سترندبرج وغيره بالموهبة أو التجربة من أن شخصية الإنسان ووجوده الحقيقي ليس فيما يبدو من مظهره أو سلوكه الخارجي ، بل في ذلك العالم الباطني الخاص الملىء بالذكريات والتجارب والأحلام ، فيما سماه فرويد بالعقل الباطن .

وما دام الواقع الخارجي لا يمثل حقيقه الناس والأشياء فإن الحرص على محاكاة الواقع في صورته الظاهرية لم يعد مجدياً عند من يؤمنون بهذا الاتجاه . لذلك بدأت الاتجاهات الجديدة في التأليف المسرحي — على اختلاف مذاهبها — تتحلل بدرجات متفاوتة من « المحاكاة » ومن إيهام المشاهد بأن ما يراه على

خشبة المسرح حقيقة واقعة أو صورة أمينة للحقيقة ، ومن السعي إلى إثارة تعاطف المشاهد إلى حد يضع نفسه فيه مكان بعض شخصيات المسرحية ويتخيل نفسه في مواقفها .

وقد كان المؤلف – في المسرحية التقليدية – يحقق هذه الغاية بالفصل التام بين ما يجري على خشبة المسرح وبين المشاهدين ، وكان يفترض أن الأحداث المسرحية تجري في مكان مغلق بين أربعة جدران ، وأن رفع الستار الذي يمثل الحائط الرابع ليس إلا ضرورة لكي يطلع المشاهد على ما يجري بين تلك الجدران الأربعة ، ولكن قيام هذا الحائط الرابع يظل مفروضاً رغم رفع الستار .

غير أن زوال الحرص على المحاكاة وعلى إيهام المشاهد بالحقيقة قد جعل هذا الفصل بين المشاهد وما يجرى على المسرح أمراً لا ضرورة له ، ما دام المشاهد يدرك أن ما يراه يخالف الواقع في وجوه كثيرة ولا يخضع لمنطق الحياة الظاهري ولا لما ألف الناس من استخدام خاص للغة والحوار . ومن هنا بدأ كثير من الأعمال التجريبية يتحلل من الشكل التقليدي ، ورأينا الممثلين يخاطبون الجمهور ويسألونهم رأيهم في أحداث المسرحية وشخصياتها ، ويخرجون أحياناً من صفوف المشاهدين ، ويشيرون في حوارهم بأنهم يمثلون وغير ذلك مما يحطم تلك العزلة القديمة بين المشاهد وخشبة المسرح . وقد كانت هناك بعض أنماط خاصة من الأعمال المسرحية في إيطاليا تنحو نحو هذا الاتجاه من قبل ، لكنها ظلت محدودة في نوع معين من المسرحيات يتجه إلى بيئة خاصة وجمهور بعينه .

ولعل أهم تلك الأعمال التجريبية وأشهرها في تلك الحقبة المبكرة في الربع الأول من هذا القرن ، مسرحية للكاتب الإيطالي المعروف « لويجي بيراندللو ١٨٦٧ – ١٩٣٦ » بعنوان « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » .

ونستطيع أن ندرك الصلة المباشرة التي قصد المؤلف أن يعقدها بين المشاهد

وخشبة المسرح من السطور الأولى للمسرحية في « التوجيهات المسرحية » التي تصف المنظر كما يراه المشاهد منذ دخوله قاعة المسرح: « هذه المسرحية بلا فصول ولا مناظر . يتوقف فيها التمثيل مرتين . المرة الأولى لا يسدل فيها الستار ، وذلك عندما يغادر مدير المسرح ومدير المناظر خشبة المسرح ليكتبا « السيناريو » وكذلك يغادره الممثلون . والمرة الثانية يسدل فيها الستار خطأ عندما يسهو العامل فينزل الستار .. عندما يدخل المتفرجون قاعة المسرح ، يكون الستار مرفوعاً والمسرح نفسه كما هو طوال اليوم. فليست هناك مناظر أو « ديكورات » . وهو خال وفي شبه ظلام ، وذلك كي يشعر المتفرجون من البداية أنهم يشاهدون مسرحية لم يتم إعدادها بعد ... »[1]

وقد جرى العرف في المسرحية التقليدية أن يقام المنظر المسرحي بما يماثل نظيره في الحياة الواقعية ، فكان الأثاث والأبواب والنوافذ وغيرها من عناصر المشهد تكاد تكون صورة كاملة لما في الحياة . أما في أمثال تلك المسرحيات الحديثة فقد يكتفي من الأثاث وعناصر المشهد بما يوحي بطبيعة الأحداث والشخصيات وجو المسرحية العام ، وقد يستغني عن ذلك استغناء يكاد يكون تاماً يصل إلى أن يصبح المشهد شيئاً « مجرداً » لا علاقة له بالواقع .

وحين "يرتفع الستار" في مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » نرى جماعة من الممثلين يتهيأون لإجراء « تجارب » لمسرحية ستمثل على ذلك المسرح . ومن الطبيعي ألا يكون في التجربة « منظر » بالمعنى الصحيح ، وأن يكتفي من الأثاث « والديكور » بما يساعد الممثلين على تخيل جو المسرحية ومكانها وحركة الممثلين على خشبة المسرح . لذلك نقرأ في التوجيهات المسرحية وصفاً المنظر والأثاث يؤكد هذا المعنى : « هناك درجتان من السلم إحداهما إلى يمين

(١) ست شخصيات تبحث عن مؤلف ترجمة محمد اسماعيل محمد ص ٢٥ .

المسرح والأخرى إلى يساره تؤديان إلى الصالة . وقد أزيح صندوق الملقن من مكانه ووضع على أحد الجوانب ، وفي مقدمة خشبة المسرح منضدة صغيرة ، ومقعد ذو مسند أدير كتفه ناحية النظارة . إنه المقعد الخاص بالمدير . منضدتان أخريان إحداهما أكبر من الثانية ، مع عدة كراسي حولها صفت كلها في مقدمة المسرح حتى تكون في متناول اليد عند الحاجة إليها أثناء التجربة ، وعدد آخر من المقاعد متناثرة هنا وهناك ، يمينا ويسار ، للمثلين . . »

ويصل مدير المسرح وتبدأ التجربة ويصدر المدير توجيهاته إلى كل ممثل ليؤدي دوره بالكلام، والحركة، كما ينبغي . شارحاً له طبيعة الدور وعلاقته بأدوار المخرجين ، كما يحدث في أمثال هذه التجارب . ويسخر بيراندللو من التأليف المسرحي السائد في المسارح حينذاك بأن يقدم لمحات سريعة من مشهد من مشاهد المسرحية ينم على ما في ذلك التأليف من ضحالة الموهبة وتفاهة الموضوعات ، وإن حاول المؤلفون والمخرجون أن يضفوا عليها رموزاً وتأويلات تغطى على تفاهتها ، كما يجري المؤلف الحوار بين مدير المسرح وبعض الممثلين على نحو يُشعر المشاهد بأن ما يجري على المسرح هو دائماً مجرد تمثيل وليس صورة صادقة لما يجري في واقع الحياة [١] :

الملقن : (يقرأ) عندما يرفع الستار ، يظهر ليوني مرتـــدياً قبعة طباخ ومئزراً ، يخفق بيضا في وعاء بملعقة خشبية . فيلبو كذلك يرتدي ملابس طباخ ويخفق بيضة أخرى . جويدو ينصت جالساً .

الممثل الأول : معذرة ! ولكن ، هل يجب أن أضع على رأسي قبعـــة الطباخ هذه ؟

---

(١) المسرحية ص ٣١

المدير : (تثيره هذه الملاحظة) قطعاً ! هذا ما كتب هنا (يشير إلى نسخة المسرحية)

الممثل الأول : معذرة ! إنه شيء يدعو إلى السخرية :

المدير : (يهبّ واقفاً) يدعو إلى السخرية ؟ ماذا تتوقع مني أن أفعل ؟ لم يعد يرد الينا من فرنسا مسرحيات أفضل من هذا . فلم يبق أمامنا إلا عرض مسرحيات بيراندللو التي لا يفهمها إلا الأذكياء . كأنما مسرحياته موضوعة قصداً لكيلا يرضى عنها الممثلون ولا النقاد ولا الجمهور .

(يضحك الممثلون وينهض المدير متجهاً إلى الممثل الأول ويصيح فيه)

نعم يا سيدي قبعة طباخ تلبسها ! تخفق البيض ! وهل تظن أن الأمر يقتصر على أن تشغل نفسك بخفق هذا البيض ، وينتهي كل شيء ؟ كن حصيفاً ! يجب أن تمثل قشرة البيضة التي تخفقها !

(يضحك الممثلون ويسخرون فيما بينهم) .. أرجو الهدوء ! واستمعوا إليّ عندما أشرح ، (إلى الممثل الأول) نعم يا سيدي . قشرة البيضة تعني الصورة الفارغة للعقل دون امتلائها بالمخ وهو الغريزة . فهي حينئذ عمياء . فأنت العقل وزوجتك الغريزة . وفي لعبة الأدوار تقوم بدورك المسند إليك ، وفي الوقت ذاته تكون دمية نفسك . هل فهمت ؟

الممثل الأول : أنا ؟ لا !

المدير : (يعود إلى مكانه ويجلس) ولا أنا . على كل حال لنستمر، وبعد ذلك يمكنكم أن تعبروا لي عن إعجابكم في النهاية (في لهجة الناصح) أقترح أن تستدير للجمهور بنحو ثلاثة أرباع وجهك . وإلا ، فمع غموض الحوار وعجزك عن اسماع صوتك للجمهور ، ضاع كل شيء (يصفق للمثلين) هيا - هيا ... فلنبدأ .

الملقن : معذرة يا سيدي ، أتسمح لى بأن أعيد الصندوق إلى مكانه ؟ فإني أشعر بتيار هواء ..

المدير : أي نعم ، لا مانع .. أعده .

ولا يقصد من هذا الحوار ـ الذي نسبه المـــؤلف إمعاناً في السخرية إلى مسرحية من تأليفه ـ أن يفهمه المشاهدون فليس فيه ـ كما هو ظاهر ـ ما يمكن أن يؤخذ مأخذ الجد ، وإنما هو تقليد ساخر من بيراندللو للاتجـــاهات الغالبة على التأليف المسرحي حينذاك .

وفي اللحظة التي يفرغ فيها المدير من عبارته السابقة تبدأ الإضافة الجديدة التي جعلت من تلك المسرحية معلما من معـــالم التطور في التأليف المسرحي الحديث « فيدخل بواب المسرح وقد وضع قبعته على رأسه ، وبعد أن يعبر القاعة إلى المسرح ينبيء المدير بوصول ست شخصيات . ويتقدم هؤلاء الأشخاص الستة أيضاً خلال القاعة وهم ينظرون حولهم وقد بدت عليهم الحيرة والارتباك » . ثم يضيف المؤلف توجيهاته المسرحية الخاصة بطبيعة هذه الشخصيات وملابسها وتمثيلها وعلاقتها بالممثلين فيقول « عند إخراج هذه المسرحية يجب أن تستخدم كل الوسائل كي لا يكون هناك أي خلط بين الشخصيات الست والممثلين ، مما قد يؤدي إلى عدم القدرة على التمييز بين الفريقين . وسيساعد على ذلك أن تلزم كل مجموعة وضعها على المسرح كما هو مبين في التوجيهات المسرحية ، كما يمكن استخدام إضاءات عاكسة تميز كلا من الفريقين . لكن أفضل طريقة تقترح هنا لتمييز كل مجموعة من الأخرى ، هي استخدام الأقنعة للشخصيات . أقنعة لا تتأثر بالعرق وتكون خفيفة بحيث يستطيع الممثلون الذين يؤدون دور الشخصيات الست وضعها . ويجب أن تصمم الأقنعة بحيث تبقى العينان والأنف والفم حرة . وبهذه الطريقة يمكن إظهار المعنى الحقيقي للمسرحية .

والحق أن الشخصيات لا ينبغي أن تبدو كالأشباح ، بل كالحقائق المخلوقة

التي يبدعها الخيال والتي لا تتغير . وبهذا تبدو أكثر حقيقة وأكثر ثباتاً مـن الممثلين العاديين الذين تتغير طبائعهم باستمرار .. وستساعد الأقنعة كذلـك على الإيحاء بأن الشخصيات مخلوقات كوّنها الفن ، كل منها قد ارتسم عليـه الشعور الذي تتميز به ... »[1]

ومع أن وجود « مسرحية داخل المسرحية » ليس شيئاً جديداً على التأليف المسرحي ، فإن هناك جديداً في مسرحية بيراندللو هو ، من ناحية ، الخروج على الإيهام بالحقيقة ، وهو من ناحية أخرى ، سيطرة تلك الشخصيات الست على المسرحية ، بكل ما تحمل الشخصيات من دلالات وما تطرح من آراء تتصل بعلاقة الفن بالحياة ، واكتفاء المؤلف من قصة هذه الشخصيات بلمحات مقتضبة ليس لها سياق واضح متصل ، بل يتقطع السياق من حين إلى آخر بما يدور حول الشخصيات ومدير المسرح والممثلين من جدل حول قصة هذه الشخصيات وتأويلها ومغزاها .

والشخصيات الست ، شخصيات دارت ذات يوم بذهن مؤلف مسرحي ، فرسم خطوطاً عامة لملامحها وقصة حياتها ، ولكنه تركها عند هذا الحد دون أن يخرجها إلى الوجود في صورة عمل فني كامل . وهم قد ضاقوا بهذا الوجود الناقص ، وجاءوا إلى المسرح يلتمسون فيه من يخرجهم إلى الحياة حتى لا يظلوا مجرد فكرة خطرت ذات يوم لذهن مؤلف مسرحي . وهكذا يدور بينهم — وهم أب وأم وبنت كبيرة وولد وطفلان — هذا الحوار :

المدير : (إلى الشخصيات وما زالوا بين الجمهور في القاعة) من أنتم أيها السادة ؟ وماذا تريدون ؟

---

(١) المسرحية ص ٣٣

الأب : (يتقدم إلى الأمام يتبعه الآخرون حتى يصل إلى إحدى درجات السلم) نحن نبحث عن مؤلف .

المدير : (بين الدهشة والغضب) تبحثون عن مؤلف ؟ من هذا المؤلف ؟

الأب : أي مؤلف يا سيدي

المدير : ولكن ليس هنا مؤلفـــون ، لاننا لا نجري تجربة على أية مسرحية جديدة

ابنة الزوجة : (تصعد السلم في حيوية وعجلة) هذا أفضل ! هذا أفضل ! يمكننا أن نكون نحن مسرحيتك الجديدة .

أحد الممثلين : (بين تعليقات الممثلين الآخرين اللاذعة وضحكهم) أوه .. أتسمعون ؟ أتسمعون !

الاب : (يتبع ابنة الزوجة صاعداً المسرح) حقا ، ما دام لا يوجد مؤلف، (إلى المدير) إلا إذا أردت أنت أن تكون المؤلف

(ثم تمسك الأم بالابنة الصغيرة في يدها ، وتصعد ومعها الولد الصغير أولى درجات السلم ، ويبقون هناك منتظرين . يظل الابن واقفاً أسفل المسرح في وجوم) .

المدير : لعل السادة يهزلون !

الأب : لا ، كيف تقولون هذا ؟ نحن على العكس نتقدم إليك بأساة مؤلمة

ابنة الزوجة : ويمكن أن نكون مصدراً لثرائك

المدير : هل تتكرمون بترك هذا المسرح ! فليس لدينا وقت نضيعه مع المعتوهين .

الأب : (يبدو وكأن هذا الكلام قد جرح كبرياءه ، ولكنه يقول في لهجة رقيقة) أوه ، ولكنك تعرف جيداً أن الحياة مليئة بمساخر لا تنتهي ، مليئة بأشياء تبلغ من السخرية حدا لا تصبح معه في حاجة إلى التستر في ثياب الحقيقة ، لأنها هي الحقيقة نفسها .

المدير : يا للشيطان ! ماذا تقول ؟

الأب : أقول إن الجنون بعينه هو أن نحاول أن نفتعل العكس . أعني أن نخلق مما له جميع مظاهر الحقيقة شبيهاً بالحقيقة . وهنا ينبغي أن ألفت عنايتك إلى أنه إذا كان هذا هو الجنون بعينه ، فهو السبب أيضاً في وجود مهنتك هذه .

(ينفعل الممثلون إذ يشعرون بأن في ذلك حطا من شأنهم)

المدير : (ينهض واقفاً وينتظر إليه من إخمص قدمه إلى قمة رأسه) حقاً ؟ أتظن أن مهنتنا هي مهنة مجانين ؟

الأب : نعم ، إذا كانت تعمل على أن يبدو ما ليس حقيقيا كـــأنه الحقيقة دون حاجة إلى ذلك ، بل للهزل وحده . أليس عملك أن تضفي الحياة على المسرح لشخصيات خيالية ؟

المدير : (في الحال ،متحدثاً بلسان جميع الممثلين الذين ظهر عليهم الامتعاض والغضب) أريدك يا سيدي العزيز أن تتأكد أن مهنة الممثل الكوميدي هي غاية في النبل . وإذا كنا في هذه الأيام نرى السادة المؤلفين يقدمون لنا كوميديات هزلية لنمثلها ، تقوم على دُمى بدل الأشخاص ، فلتعلم أن ما نفخر به على خشبة هذا المسرح أننا أعطينا الحياة لأعمال خالدة .

(الممثلون مغتبطون ، يؤيدون المخرج ويصفقون له)

الأب : (مقاطعاً ومستمراً في مناقشته في حدة) بالضبط ! لكائنات حية، لكائنات أكثر حياة من تلك التي تتنفس وترتدي الثياب . ربما أقل واقعية ، لكن أكثر حقيقة ! إننا متفقون تمام الاتفاق

المدير : كيف ؟ لقد سبق أن قلت ...

الاب : لا ، معذرة . كنت أوجه ذلك الحديث لانك صرخت فينا قائلا : ليس لديك وقت تضيعه مع المتوهين .. على حين تعرف جيداً أن الطبيعة تستفيد كثيراً من أداة الخيال الإنساني ليتم الخلق على مستوى أعلى .

المدير : فليكن ، ولكن ماذا تريد أن تستنتج من كل هذا ؟

الاب : لا شيء يا سيدي . لقد أردت فقط أن أوضح لك أن الكائنات توجد في هذه الحياة على أشكال كثيرة ، وبطرق مختلفة ، كالشجر أو الحجر ، كالماء أو الفراشة أو المرأة . وهكذا تولد أيضا الشخصيات

المدير (في تهكم محاولاً إخفاء دهشته) معنى ذلك أنك أنت ومن حولك قد ولدتم شخصيات ؟

الاب : فعلا ، يا سيدي . وشخصيات حية كما ترى .

ومن هذا الحوار نرى أن المسرحية قد اتخذت « شكلا » يتلاءم مع مضمونها . فهي تناقش العلاقة بين الفن والحياة والخيال والواقع ، من خلال لقاء بين شخصيات يفترض أنها خيالية لا تعدو أن تكون « فكرة » في رأس المؤلف . وشخصيات أخرى يفترض أنها واقعية هي شخصيات المخرج والممثلين . والشخصيات ترى أن الخلق الفني أرفع مستوى من واقع الحياة وأكثر ثباتا ، فالشخصية الواقعية تتغير بما يعرض في حياتها من أحداث ومواقف ، على حين

تصل الشخصية الفنية ثابتة على طبيعتها التي سواها الفنان عليها ، إذ تصبح ذات وجود مستقل عن مبدعها منذ خروجها إلى الوجود في صورتها الفنية . ويمثل الحوار التالى بين الأب ومدير المسرح رأى بيراندللو فيالوجـــود الثابت لشخصية الفنية بحيث تصبح أكثر حقيقة من الشخصية الواقعية الـتي تغيرها ظروف الحياة ومرور الزمن [1] :

الاب : ... مرة أخرى ، أعود فأسألك بمنتهى الجد .. من أنت ؟

المدير :(يلتفت إلى الممثلين في دهشة بالغة ، ممزوجة بالضيق) يا له من رجل صفيق ! رجل يدعى أنه شخصية روائية يجـيء هنا ليسألني من أكون !

الاب : (محتفظاً بكبريائه) لأن الشخصية الروائية يا سيدي ، يمكنها أن تسأل أي إنسان : من أنت ؟ لأن الشخصية الروائية لها حياتها الخاصة وقسماتها المميزة ، ومن أجل ذلك هي دائماً ذات كيان ، بينما الإنسان العادي ، وأنا لا أتحدث عنك شخصيا الآن ، الإنسان بعامة يمكن أن يكون « لا شيء »

المدير : قد يكون . ولكنك تسألني « أنا » . أنا المدير ، هل تفهم ؟

الاب : (برقه وتواضع تام) من أجل أن أعرف يا سيدي إذا ما كنت حقيقة كما أراك الآن : انظر مثلا ماذا كنت منذ زمن بعيد ، وتذكر ما كنت عليه في وقت من الأوقات ، وكل الأشياء الراسخة في أعماقك والتي كانت تحيط بك في ذلك الحين .. لقد كانت هذه الأشياء واقعية بالنسبة لـك ! حسن يا سيدي ، إذا تذكرت هذه « الأوهام » التي لم تعد تسيطر عليك الآن ـ لم تعد تبدو لك واقعية كما كانت في الماضي – ألا تعتقد أنك تفقد ، لا أقول خشبة

---

(١) المسرحية ص ١٢٦

المسرح التي تقف عليها هذه ، بل الأرض التي تحت قدميك عندما تفكر أن الحال إذا استمرت هكذا ، فإن هذا « الأنت » الذي تشعر به الآن ـ كل حقيقتك كما هي اليوم ـ ستصبح وهما في الغد .

المدير : (وقد بدا عليه أنه لم يفهم) حسن، حسن . ماذا تريد أن تستنبط من هذا ؟

الأب : لا شيء يا سيدي . لقد حاولت أن أجعلك ترى أننا (يشير إلى إلى نفسه وإلى من معه من الشخصيات) إذا لم تكن لنا حقيقة غير هذا الوهم، فأنت أيضاً يجب أن تشك في حقيقة نفسك ، الحقيقة التي تتنفسها وتلمسها كل يوم لأنها كحقيقه الأمس عرضة لأن تكتشف أنها وهم في الغد .

المدير : (ساخراً) جميل جداً .. وبذلك تريد أن تقول إنك أنت ومسرحيتك التي أتيت بها لتمثلها لي أكثر حقيقة مني أنا ؟

الأب : (بغاية الجد) دون أدنى شك يا سيدي

المدير : حقاً !

الأب : كنت أعتقد أنك فهمت منذ البداية

المدير : أكثر حقيقة مني أنا ؟

الأب : ما دامت حقيقتك تتغير من اليوم إلى الغد

المدير : ولكن الكل يعرف أنها من الممكن أن تتغير...إنها في تغير دائم، ككل الآخرين !

الأب : (صارخاً) أما حقيقتنا فلا تتغير ، يا سيدي . أترى ؟ هذا

هو الفارق ! لا تتغير .. لا يمكن أن تتغير ، ولا يمكن أن تكون شيئاً آخر ، إلى الأبد .

وتمضي المسرحية في حوار طريف ، محمل بالدلالات والقضايا الفنية ، بين الشخصيات والممثلين . فالممثلون يريدون أن يؤدوا أدوار الشخصيات بأسلوبهم المسرحي المعروف الذي « يحترم تقاليد المسرح » وما توحي به من محـــاكاة للواقع ، والشخصيات تريد أن تكتفي من التمثيل بمـــا يمثل « جوهر » المأساة والقضية دون نظر إلى مفهوم « الواقعية » المسرحية . فابنة الزوجة — إحدى الشخصيات الست . تطلب إلى الأب وهو يمثل دوره أن « يتظاهر » بالخروج والدخول ، دون أن يخرج ثم يدخل بالفعل ، كما تقتضي التقاليد المسرحية « والآن . ادخل أنت .. لا داعي لأن تدخل وتخـــرج مرة أخرى . تعال هنا .. تظاهر بأنك دخلت » . وهي تريد أن تمثل مأساتها مع ما فيها من خروج على « اللياقة المسرحية » ،وحين يعترض مدير المسرح بقوله« .. لا أنكر. قد تكون الحقيقة . وأنا أفهم وأقدر كل ما لاقيت من أهـوال ، يا آنستي . ولكن يجب أن تدركي أنت أيضاً أن كل ذلك لا يمكن أن يخرج كمشهد على المسرح » تجيبه بقولها « لن أبقى لحظة واحدة ! إن ما يمكن تمثيله على المسرح قد دبرتماه معا ، أنتما الاثنان هناك (تريد المدير والأب) فشكراً جزيلا !

وبينما يدور الحوار والتمثيل تتكشف لمحـــات مقتضبة من مأساة الأسرة تصور في اقتضابها وبعدها عن التسلسل المنطقي والزمني قصة ما زالت في رأس مؤلفها لم تخرج بعد إلى الوجود في صورة عمل فني مكتمل .

ومع أن بعض ملامح المسرحية قد تشبه من بعض جوانبها ما كان يجرى في « كوميديا الفن » الإيطالية ، حينذاك ، من تلقائية وارتجال ، فقد وجـــد المشاهدون في المسرحية ، بفكرتها الطريفة وخلوها من أية قصة حقيقية ، وقضاياها المجردة ، شيئاً جديداً مثيراً في التأليف المسرحي اختلفوا حوله أشد

الاختلاف . فحين مثلت المسرحية لليلة الأولى على مسرح فاللى دى روما عام ١٩٢١ « أخذ الشباب يصفقون تصفيقاً هائلا متصلا حتى كلت أيديهم . أما الجالسون في الشرفات والمقاعد المرتفعة الأثمان ، فما إن سمعوا التصفيق المتواصل من جمهور الشباب ، حتى جمعوا أصواتهم ، وأخذوا يصيحون في نغم منتظم : مهرج ، مهرج ! وصاح بعضهم : إلى المجاذيب ! وانقسم الجمهور شيعا كل يجهر برأيه ، ووقف نحو عشرين شخصاً في شرفة يتحادثون ويعلنون سخطهم في صوت مرتفع ، فقفز إليهم متسلقا ، شاب وسيم أنيق الثياب ، هو أديب وشاعر ، محاولاً أن يشتبك معهم في عراك .

وتجمع فوق خشبة المسرح جمع كبير من الممثلين والصحفيين والنقاد يتحدثون ويتناقشون . وكانت المسرحية قد انتهت منذ نصف ساعة ، لكن الجمهور كان ما يزال يتناقش ولا يريد أن يبرح القاعة . وكان المؤلف — على غير عادته — حاضراً في تلك الليلة ، جالساً مع ابنته في شرفة . ودعي للمثول على المسرح فقبل ، ووقف يحيي الجمهور ، ولم يقابل بالهتاف الودي المعتاد ، بل قوبل بحرب قائمة بين معسكرين .

ولم يستطع الخروج إلا بعد أربعين دقيقة ، فرأى جمعا من نحو سبعمائة شخص ينتظرون خروجه . وهتف له بعضهم ، وحاول بعضهم أن يشتبك معه في عراك ، وشد أحدهم ثوب ابنته فكاد يغمى عليها . وظل لا يستطيع حراكا حتى أنقذه ضابط كبير واجتذبه وابنته إلى سيارته من بين الجموع وحملهما إلى دارهما .. ونقلت الصحف في اليوم التالي أنباء مشاجرات حدثت بين الجمهور المتجمع » . [1]

---

(١) مقدمة المسرحية . بقلم حسن محمود

بريخت والمسرح الملحمي

كان بريخت الكاتب الألماني المعروف (١٨٩٨ - ١٩٥٦) يؤمن - بحكم عقيدته السياسية - إيماناً قوياً بضرورة الالتزام في المسرح ، أي أن يلتزم الكاتب المسرحي بالتعبير عن قضايا مجتمعه وعصره في السياسة والاجتماع بما يوافق طبيعة التطور ويدفع بالمجتمع في مستقبله إلى حياة أفضل . وقد رأى أن المسرح لا يمكن أن يقوم بهذه الرسالة إذا ظل يسير على منهج النظرية « الأرسطية » في المسرح ، القائلة بأن غاية العمل المسرحي أن يقدم صورة أمينة لواقع الحياة ، وأن يوهم المشاهد بأن ما يراه على خشبة المسرح حقيقة واقعة تجري أمامه في اللحظة التي يشاهد فيها المسرحية فيتعاطف مع بعض شخصياتها ويضع نفسه مواضعهم ، وبذلك يتم - من خلال ما يصاحب ذلك من انفعالات - ما سماه أرسطو بالتطهر ، أي أن يتطهر المشاهد مما تنطوي عليه نفسه من أحاسيس مكبوتة ضارة عن طريق انفعاله بما يشاهد من مآسٍ على خشبة المسرح .

واعتراض بريخت على المحاكاة والتوهم ينبع من أن ذلك - في رأيه - يخلق عالماً من الوهم عند المشاهد يصرفه عن التفكير في القضايا السياسية والاجتماعية التي قد ينطوي عليها العمل المسرحي ، فيكتفي المشاهد بأن يعيش تلك الساعات الحالمة بما فيها من انفعالات وتوتر وهدوء يصرفه عن النظر في أمور الحياة ذاتها بعد خروجه من المسرح . ففي رأي بريخت « أن الدراما الأرسطية تحاول أن

تثير في نفس المشاهد مشاعر الخوف والشفقة لكي تطهر عواطفه فيخرج مرتاح النفس متجدد النشاط . وهي تبلغ هذا الهدف بأن تضع أمام أعين الجمهور ما يجعله يتوهم أن ما يراه من أحـــداث حقيقة واقعة ، وبهذا تشد كل فرد من المشاهدين إلى تلك الأحداث فيتمثل نفسه في مكان البطل إلى حد ينسى معـــه نفسه تمام النسيان ، وكأن الأثر الساحر لهذا الوهم المسرحي ينوّم المشاهدين نوماً مغناطيسياً يضعهم في حال من الغيبوبة الحالمة ، يدينها بريخت ويرى أنها تثير الاشمئزاز فيقول : « حـــين ينظر المرء حوله إلى جمهور المشاهدين يرى أجساماً جامدة في حال عجيبة ، تبدو متوترة الأعصاب مشدودة العضـــلات أحياناً ، وتبدو مسترخية بعد ذلك الجهد العصبي والجسدي أحياناً أخرى ... ويرى المشاهدين وقـــد تعلقت أبصارهم بخشبة المسرح كالمأخوذين ، مما يذكرنا بالعصور الوسطى ، عصور السحر والسحرة .

وفي رأي بريخت أن مثل هذا الجمهور قد يغادر المسرح متطهراً حقاً من كثير من مشاعره ، لكنه يظل مع ذلك على حاله ، لم يستفد أية معرفة جديدة . وهكذا يصبح المسرح عند هؤلاء المشاهدين وسيلة للراحة النفسية ، كما يكون الطعام وسيلة إلى الراحة الجسدية ، ولكنه لا يترك وراءه أثراً يذكر في النفس والعقل بعد ذلك . »[١]

والبديل عند بريخت ، لكي يحمل المسرح رسالته السياسية والاجتماعية ، أن يتخلى المؤلفون والمخرجون والممثلون عن محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة ، ويتجنبوا محاكاة الواقع على الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي ، وأن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف تكون غايته عرض « مشاهد ولوحات » تروي أحداثاً ما ، تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية ، دون أن تخلق من المواقف

---

(١) Martin Esslin : Brecht p. 109

المتوترة والصراع الدرامي ما يثير انفعال المشاهد أو يدفعه إلى توهم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشخصيات . فغاية المؤلف المسرحي الملحمي أن يعرض القضية على المشاهد لا « ليندمج » في جوها ويعيش مكان أبطالها ، بل «ليفكر» فيها وهو هادىء الأعصاب متيقظ الفكر يدرك في كل لحظة أن ما يراه على المسرح ليس إلا « عرضاً مسرحياً » للقضية أو الفكرة . والمسرح الملحمي ، كما تدل التسمية ، على نقيض المسرح الدرامي في أسلوب العرض والبناء . فالملحمة قصة طويـــلة في لوحات متعددة قد تقوم كل لوحة منها بذاتها ولكنها تتكامل في النهاية ، في صورة معنى كلي. أما الدراما فتقوم على الاختيار الصارم للحظات التوتر ذات الدلالة مبتعدة قدر الإمكان عما في طبيعة الرواية والملحمة من سرد وتشعب وإفاضة .

« لهذا يجب دائماً أن يدرك المشاهدون أنهم لا يرون وقائع حقيقية تحدث أمام أعينهم في تلك اللحظة التي يرونها فيها ، بل يجلسون في قاعة مسرح يصغون إلى حكاية أمور حدثت في الماضي في مكان وزمن معينين . والمفروض أن يجلسوا مستريحين مسترخين ، لكي يفكروا فيما يمكن أن تعلمهم أحداث الماضي من دروس ، كما كان يفعل جمهور الشاعر المغني القديم حين يستمعون إليه وهو ينشد سير الأبطال في قصور ملوك الإغريق ، على حين يأكل الضيوف ويشربون .

وإذا كان المسرح التقليدي يخلق « حاضراً زائفاً » بأن يوهم المشاهدين بأن أحداث المسرحية تقع بالفعل أثناء كل عرض تمثل فيه ، فإن المسرح الملحمي يلتزم « بالتاريخ » مذكراً مشاهديه دائماً بأن ما يقدمه إليهم ليس إلا «رواية» لأحداث ماضية . »[1]

---

(١) المرجع السابق ص ١١٠ .

ويحاول المسرح الملحمي أن يثني مشاهديه عن أن يفقدوا حسهم النقدي الموضوعي ويتعاطفوا تعاطفاً كاملاً مع شخصيات المسرحية و «يندمجوا» معهم، وذلك بأن يجيء بناء المسرحية وإخراجها وتمثيلها على نحو يظل المشاهدون معه بمنأى عن شخصيات المسرحية وأحداثها، يراقبونها وهم منفصلون عنها، وينظرون اليها نظرة نقدية موضوعية نظرهم إلى قضية تطرح أمامهم في قالب تمثيلي. وهذا ما يسميه بريخت «التغريب»، أي أن تظل شخصيات المسرحية وأحداثها «غريبة» إلى المشاهد، أو أن يظل المشاهد محتفظاً بانفصاله عنها مدركاً أنها مجرد تمثيل، فلا يندمج فيها بل يبقى «غريباً» عليها. ويرى بريخت أن هذه الغربة تتيح للمشاهد أن يرى الأشياء والمواقف المألوفة التي تبنى عليها المسرحية الملحمية، في ضوء جديد يثير في نفسه العجب والدهشة ويمكنه من أن يفهم موقف الإنسان فهماً جديداً. ذلك لأنه لو قام الاتصال بين المسرح والمشاهد على أساس من التعاطف والاندماج، لما رأى المشاهد من الأحداث والشخصيات إلا ما تراه الشخصية التي يتعاطف معها في لحظة من اللحظات، ولما استجاب لمواقف المسرحية إلا على النحو الذي تمليه تلك المواقف كما يراها على المسرح. على حين تبدو الشخصيات والمواقف قابلة للنظر والتفكير إذا هو شاهدها بهذا التجرد محتفظاً بغربته عنها، فيستطيع أن يجد فيها عرضاً لموقف الإنسان في ظروف وعلاقات معينة، مدركاً أن هذا الموقف كان يمكن أن يتغير لو تغيرت تلك الظروف والعلاقات، أو لو أن الشخصية كانت قد سلكت سلوكاً آخر غير الذي بدا منها في الموقف المسرحي. فالمسرحية الملحمية ترفض مبدأ «الحتمية» في سلوك الشخصيات وتطور المواقف وترى في سلوك الإنسان موقفاً اجتماعياً ينطوي على كل ما ينطوي عليه الموقف الاجتماعي من عناصر قابلة للتعديل أو التغير.

لهذا يستعيض المسرح الملحمي عن دراسة الطبيعة البشرية بدراسة العلاقات

الإنسانية ، في صورة قصة من الماضي تروى أمام المشاهدين كما يروى شاهد عيان حادثاً لمن لم يروه بأنفسهم . وبدل أن تكون المواقف المتوترة الحافلة بالصراع هي محور العمل المسرحي ، كما في المسرحية التقليدية ، تصبح القصة وتسلسلها ، المعبر الأول عن تجربة المسرحية الاجتماعية . والقصة تروى في « شرائح » منفصلة لكل منها وجودها الخاص الذي يستطيع أن يتابعه المشاهد ويستمتع به ، كما نستمتع بقراءة فصل من رواية طويلة ، ولكنها في النهاية تتلاحم لتدل على معنى كلي وراء تلك اللوحات المنفصلة .

ويحرص الإخراج في المسرح الملحمي – كما يحرص التأليف – على تحطيم وهم الحقيقة والاندماج مع الشخصيات فلا يحاول أن يقدم « مناظر » من شأنها أن توهم بالواقع ، أو أن يستخدم من وسائل الإضاءة الخفية ما يستعين به على خلق هذا التوهم . وفي ذلك يقول بريخت :

أي مهندس الإضاءة ، أعطنا ضوءا على المسرح
فكتاب المسرح والممثلون يقدمون تصورنا للحياة
في جو نصف معتم .. وضوء الغسق يهدهدنا
إلى النوم .. لكننا نريد أن يكون النظارة
دائمي اليقظة والانتباه . فلندعهم
يحلموا في الضوء الباهر

وكان بريخت يعارض استخدام الإضاءة لخلق جو خاص أو حالة نفسية معينة ، فكان يوحي بهبوط الليل ، بأن يستخدم مصابيح تبدو كأنها قرص القمر ، بدل أن يخافت الضوء الباهر الذي يغمر خشبة المسرح . وكان لكي – يحطم كل شعور ممكن بتوهم الحقيقة – يصر على أن تظل مصادر الضوء مرئية أمام المشاهدين ، مؤيدا ذلك بقوله « إن أحداً لا يمكن أن يتوقع أن تخفى المصابيح

الكاشفة في حلقة الملاكمة ، فلماذا نخفيها فوق خشبة المسرح ؟ »

وكذلك كان يرفض أن يتخذ الستار وسيلة لإخفاء ما يجري من إعداد لوسائل الإيهام بالحقيقة . وفي ذلك يقول :

وأبقوا ستارتي نصف مرفوعة ، ولا تخفوا المسرح عن العيون
بل دعوا النظارة وهم مسترخون في مقاعدهم ، يحسّوا بما يجري
من إعداد بارع ، فيروا قرصاً من الورق الفضي ينساب في هيئة القمر
أو سطحا من القرميد يحمل إلى موضعه .
لا تروهم أكثر مما ينبغي ، لكن أروهم شيئا ما
حتى يدركوا أنكم لستم سحرة ، بل أصدقاء وعمال .

ويستخدم بريخت الموسيقى والأغاني كوسائل يقطع بها سياق المسرحية ويمنح المشاهد فرصة للتفكير والتأمل . وتظل الفرقة الموسيقية ظاهرة للمشاهدين حتى لا تصبح الموسيقى الخفية وسيلة لخلق توهم الحقيقة عند المشاهد .

والممثل مطالب ـ عند بريخت ـ بأن يتجنب الاندماج في دوره ، وأن يظل مدركا بأنه « يمثل » دورا ولا يقدم حقيقة . وتأكيداً لهذا الوعي عند الممثل ، كان بريخت في توجيهاته المسرحية ينصح بأن يحول الممثل الحوار أثناء التجارب إلى قصة لكي ينتزع من نفسه كل شعور بالاندماج ويخلق في نفسه الوعي بأنه يروى حدثاً ماضياً عن طريق التمثيل .

من ذلك هذا الحوار الذي أورده من إحدى مسرحياته :

(يدخل الكونت فرموت ، وبعد تبادل التحيات يجلس على الأريكة)

الكونت : أرأيت ـ سيادتك ـ معلم الرقص الجديد الذي وصل من درسدن؟ إنه مركيز من فلورنسا . اسمه ... في كل أسفاري لم أصادف إلا راقصين يمكن

أن أقدمها عليه .. »

ويشير بريخت بأن يؤدي الممثل هذا الحوار على هذا النحو السردي :

ثم دخل الكونت فرموت ، وبعد أن تبادل التحيات جلس على الأريكة وسأل هل رأت السيدة أستاذ الرقص الجديد الذي وصل من درسدن ، وقال إنه ماركيز من فلورنسا ... وصمت الكونت قليلاً إذ خانته الذاكرة ، ولكنه سرعان ما أضاف قوله إنه خلال أسفاره العديدة لم يصادف إلا راقصين اثنين يمكن أن يقدمها عليه .

ويذكر بريخت أنه قد أفاد في نظريته عن المسرح الملحمي من المسرح القديم في الصين والهند واليابان ، ومن المسارح الشعبية في النمسا وبافاريا ، ولكن ذلك لا يعني أنه قد ارتد بالمسرح إلى تقاليد المسرح الكلاسيكي ، فإن النظرية في شمولها وتكامل جوانبها في التأليف والإخراج والتمثيل تقدم مفهوماً جديداً للمسرح وغايته والعلاقة بينة وبين الجمهور [1]

---

(١) اعتمدنا اعتمادا أساسيا في هذه الدراسة على الفصل الرابع من كتاب Brecht : a choice of Evil لمؤلفه Martin Esslin .

دراسة تطبيقية

دائرة الطباشير القوقازية

« تقوم هذه المسرحية على حكاية صينية شبيهة بحكاية « حكم سليمان » المشهورة التي تروى كيف استطاع سليمان الحكيم أن يحكم حكما عادلاً في قضية امرأتين احتكمتا اليه في طفل ، ادعت كل منهما أنه ابنها ، فلجأ إلى حيلة بأن اقترح أن يشطر الطفل شطرين فتأخذ كل منهما شطرا . وأبت الأم الحقيقية أن يشطر الطفل وآثرت التنازل عنه ، إذ أبى عليها حنان الأمومة أن يقتل ابنها . فكان ذلك أقوى دليل على أنها الأم الحقيقية ، وحكم سليمان لها .

أما في الحكاية الصينية ، فقد اقترح القاضي ـ بدلاً من شطر الولد نصفين ـ رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه إلى ناحيتها ، فمن استطاعت ان تخرجه من دائرة الطباشير ، تكون هي الأم الحقيقية ، لأن قوة الأمومة أكبر .

وقد أخذ بريخت هذه الفكرة من الحكاية الصينية ، لكنه عكس النتيجة لأنه لم يحكم للأم الحقيقية ، بل حكم القاضي الغريب الأطوار ـ أزدك ـ للخادمة جروشا التي أنقذت الطفل وعنيت بتربيته ، لأنها هي اهتمت به ورعته بينما

هربت أمه وتركت طفلها حين اشتعلت الثورة وقتل زوجها الحاكم في إحدى مدن القوقاز .

ومغزى هذا الحكم الغريب واضح عند بريخت ، وهو أن من يرعى الشيء هو الأحق به . والمسرحية تتألف من استهلال وخمسة فصول . والاستهلال يصور نزاعاً بين جماعتين من جماعات المزارع الجماعية حول واد كانت قد رحلت عنه إحدى هاتين الجماعتين عند زحف الجيش الألماني على روسيا ، ثم عادت بعد هزيمة ألمانيا تطالب بواديها ، فنازعتها في ذلك الجماعة الأخرى المجاورة التي رأت أن الوادي سيفيدها في تنفيذ مشروع خاص للري .

وحسماً للنزاع ، يعرض مغنون حكاية « دائرة الطباشير » لكي يثبتوا الحكم القائل بأن من يرعى الشيء هو الأحق به .وتشغل حكاية دائرة الطباشير الفصول الخمسة الباقية . فالمسرحية إذن ، تتألف من قسمين منفصلين تمام الانفصال ، الاستهلال والفصول الخمسة .

وخلاصة أحداث المسرحية أن ثورة قام بها الأمراء في إحدى مدن القوقاز أطاحت بالحاكم الذي عينه الدوق الكبير . وفي لحظة الهرب نسيت زوجته أن تأخذ ابنها الطفل ، فاضطرت إلى أخذه خادمة من خدمها تدعى جروشا . وعرفت الخادمة أن رجال الحاكم الجديد يسعون إلى القبض على الطفل ،فهربت به إلى الجبال الشمالية عند أخيها بعد كثير من المغامرات والتضحيات في سبيل الحفاظ على حياة الطفل .

واستطاع الدوق الكبير أن يستعيد سلطانه ، وكان قد هرب وأخفاه « كاتب عمومي » يدعى أزدك . وعادت زوجة الحاكم وعرفت مصير ابنها فطالبت به فأتوا به من الجبال . وتقدمت هي والخادمة جروشا التي أنقذته ، كل منهما تطالب بحقها في أخذه : الأم لأنه ابنها ، وجروشا الخادمة لأنها هي التي

أنقذته وعنيت به وربته .

وكان الدوق الكبير قد حفظ لأزدك صنيعه ـ حين أخفاه أثناء الثورة ـ فعينه قاضياً ، أو بالأحرى ثبته في مركز القاضي بعد أن كان العامة قد أقاموه في هذا المنصب أثناء الثورة . وحكم القاضي ـ كما رأينا ـ مستعيناً بدائرة الطباشير ـ حكمه هذا الغريب » [1] .

ومراعاة لمبدأ « التغريب » وتجنب اندماج المشاهد مع شخصيات المسرحية وأحداثها ، تجيء فصول المسرحية الخمسة الأساسية وكأنها « برهان » على فكرة المؤلف ووسيلة للقضاء بين المجموعتين المتخاصمتين على الوادي . وتبدأ « رواية » المسرحية على لسان مغن ينشد مقدمة لأحداث المسرحية قبل أن يبدأ التمثيل ، وهو يقرأ من كتاب :

المغنى (جالساً على الأرض أمام العازفين ، وعلى كتفيه جلد شاة أسود محلي بالجوخ ، يتصفح كتيباً ، مستخدماً صفحاته المعلمة بعلامات) :

في العصور الخالية

في العصور الدامية

كان في هذي المدينة ... اللعينة

حاكم يدعى بجورجي أبشفيلي

بذّ قارون ثراء وغنى

وله زوج جميلة

(١) الدكتور عبد الرحمن بدوى . مقدمة المسرحية ص ١٨ - ٢٠ مع شيء من التصرف .

ووليد حسن الشكل ، سليم

لم يكن في كل أنحاء جيورجيا

حاكم يربط في المذود ما يربط من خيل كثير

وعلى أعتاب قصره .. يقف الحشد الغفير

من جموع السائلين ..

وعلى الخدمة يسهر .. كل أصناف الجنود

وإلى الديوان يسعى كل طلاب المصالح

رجل من نوع جورجي ابشفيلى ، كيف يوصف ؟

كان يستمتع بالدنيا وينعم .

في صباح الفصح ، مصحوبا بأهله

ذهب الحاكم جورجي للكنيسة .. (١)

وهنا يبدأ التمثيل فنرى جمعا من الشحاذين وأصحاب المطالب وهم يلوحون بأطفال مهزولين وعكازات وعرائض ، ومن ورائهم جنديان . ثم أسرة الحاكم بملابس فاخرة .

وبين حين وآخر يتدخل المغنى ببضعة أبيات يعلق فيها على الأحداث أو يروى بعضها ، مختصراً بذلك بعض أجزاء من الحدث بدل أن تظهر للجمهور في صورة مشاهد على المسرح

وتكاد الفصول الخمسة التي تروى قصة الطفل وفراره وعودته تنقسم إلى

---

(١) المسرحيه ص ٤١

قسمين متكافئين يروى أولهما مغامرات جروشا في هربها بالطفل من وجه من يتعقبونهما من الجنود ، ويصور الثاني وصول أزدك إلى منصب القضاء ونماذج من إدارته الغريبة للمحكمة ، ومن أحكامه التي لا تتفق مع القانون وإن أنصفت عامة الشعب .

أما جروشا فإنها تجد نفسها في بداية المسرحية وحيدة مع الطفل بعد أن شغلت أمه نفسها وقتاً طويلا بانتقاء ما يمكن أن تحمله معها من ثيابها الفاخرة قبل أن تفر ، ثم اضطرت في اللحظة الأخيرة إلى الاندفاع والعجلة فنسيت أن تأخذ طفلها معها . وبعد تردد من جانب جروشا ، يخيل إليها أن الوليد الصغير يدعوها لكي تحميه وتعنى به ، فتحمله هاربة من المدينة في طريقها إلى أخيها في أعالي الجبال . لكنها قبل أن تخرج من المدينة تعاهد أحد الجنود « سيمون » على الزواج بعد أن يعود من الحرب . وقصة سيمون وجروشا تضفى على أحداث المسرحية جوا شاعرياً جميلا ولكنها لا تصل إلى طبيعة المأساة كما كان يمكن أن يحدث في مسرحية تقليدية .

تقول جروشا وهي تودع سيمون :

سيمون إني في انتظارك
فاذهب ، وشارك في المعارك
في الحرب دامية مريرة
ولقلّ من ينجو سليما من لظاها ..
وهنا تراني ، لو تعود
أرعى رجوعك تحت درادر [1] نضير

(١) الداردار : نوع من الشجر

أرعى رجوعك تحت درداًر جريد

حتى يعود من الوغى باقي الجنود

بل ، بعد هذا !

فإذا رجعت من القتال

فلن ترى بالباب أحذية هناك

وإلى جوار وسادتي ، سترى الوسادة خالية

وترى شفاهي لم يقبلها أحد

وإذا رجعت من القتال

ستقول : كلٌ ظل مثل الأول [١]

وتصل جروشا إلى بيت أخيها بعد مغامرات ومخاطر كثيرة ، وهي تمنى نفسها بالأمن والرعاية :

مشت الأخت من الأيام سبعة

تهبط الوادي وتمشي في الثلوج

فكرتْ : إن جئت في بيت أخي

هب للفور سعيدا بعناقي

قائلا : اختاه ! هل أنت هنا ؟

إنني منذ زمان في انتظارك ..

---

(١) المسرحية بشيء من التصرف ص ٦٣

هذه زوجي ، وهذا حقلنا

اجلسي أختاه للأكل وطفلك [١]

لكن أحلامها تصطدم بالواقع حين تصل إلى بيت أخيها،فترى كيف تضيق بها زوجته المتدينة وقد ظنت أن الطفل ولدها من غير زواج.ولم تستطع جروشا أن تفصح عن نسب الطفل حتى لا يهتدى إليه جند الأمير ، وآثرت أن ترمى بالفحشاء على أن تعرض حياة الطفل للخطر .

ويفكر أخوها في مخرج من ذلك المأزق فيعلم أن في الناحية الأخرى من الجبل امرأة لها ابن مريض يوشك أن يفارق الحياة . ويتفق الأخ مع أم المريض أن يتزوج المريض جروشا قبل أن يموت ، فتحمى بذلك سمعتها وحياة الطفل . وينفذ الأخ والأم تدبيرهما ، ولكن الفلاح المريض ما يكاد يسمع بأن الحرب قد انتهت حتى يهب من تمارضه وتظاهره بأنه على شفا الموت ، فيصبح زواج جروشا زواجاً حقيقياً دائماً على نقيض ما كانت ترجو .

ويعود سيمون – خطيب جروشا – من الحرب – يذكرها بخطبتها وعهدها الذي كانا قد تعاهدا عليه قبل الرحيل . ويصور بريخت هذا المشهد العاطفي تصويراً شاعرياً فيه سذاجة القرويين وبساطة تعبيرهم ، ولكنه موضوعي خال من « الدرامية » المعهودة في مثل هذه المواقف ، في المسرح التقليدي . فليس هناك انفعالات حادة ، أو لوم عنيف ، أو اتهام بخيانة العهود أو غير ذلك من المشاعر المألوفة ، بل يجري الأمر في صورة حوار هادىء يبدو كأنه بين غريبين يتحدثان في أسلوب « رسمي » وكأنما يتعارفان لأول مرة ، ثم ينتهى إلى شجن رقيق لا يبلغ حد التوتر الدرامي : (تتلفت جروشا ، فتشاهد سيمون واقفاً على

(١) المسرحية ص ١١٧

الشاطىء الآخر من النهر ، وهو يلبس زيا عسكريا ممزقا)

جروشا : سيمون !

سيمون : ألست جروشا فاشنادزى ؟

جروشا : سيمون

سيمون : (بلهجة شبه رسمية) بارك الله في الآنسة ، وأعطاها صحة طيبة.

جروشا : (تنهض مسرورة وتنحني انحناءة عميقة) بارك الله في الجندي ، والحمد لله على سلامتك وعودتك في صحة جيدة .

سيمون : لقد وجدوا سمكا خيراً مني ، ولهـذا لم يأكلوني . هكذا قال المحار !

جروشا : إن صبي الطباخ يتحدث عن الشجاعة ، والبطل عن الحظ السعيد!

سيمون : وكيف الحال هنا ؟ هل كان الشتاء محتملا ، والجار كريما ؟

جروشا : كان الشتاء قارساً بعض الشيء ، والجار كالعادة يا سيمون

سيمون : هل يحق لي أن أسأل : أما زال شخص معين على عادته من وضع ساقه في الماء وهو يغسل الثياب ؟ (١)

جروشا : الجواب « لا » بسبب المختبئين في الأشجار

سيمون : الآنسة تتحدث عن جنود . والذي يقف أمـامها برتبة رقيب كاتب !

---

(١) يشير سؤال سيمون وجواب جروشا إلى نشأة علاقتهما حين كان يراها سيمون وهو مختبىء بين الأشجار ، تغسل ثيابها في النهر .

جروشا : أليس معنى هذا عشرين قرشاً زيادة ؟

سيمون : والمسكن

جروشا : (والدموع تبلل عينيها) وراء الثكنات ، تحت النخيل.

سيمون : تماماً ، هناك .. يبدو لي أنك تطلعت هناك

جروشا : نعم ، تطلعت هناك

سيمون : وما نسوني ؟ (جروشا تشير إشارة الإنكار) إذن فالأمور بقيت كما كانت ، كما يقال ؟ (جروشا تنظر إليه في صمت ، ثم تشير إشارة إنكار) ما معنى هذا ؟ هل حدث شيء ؟

جروشا : يا سيمون شاشافا ! ليس في وسعي العودة أبداً إلى نوخا .. لقد حدثت أمور .

سيمون : ماذا جرى ؟

جروشا : حدث أني قتلت أحد الجنود [١]

سيمون : لا بد أن جروشا فاشنادزى كان عندها ما يبرر ذلك .

جروشا : ثم إني ، يا سيمون ساشافا ، لا أسمي كما كنت أسمى من قبل

سيمون : (بعد لحظة صمت) أنا لا أفهم

---

(١) كانت جروشا في إحدى مغامراتها في الطريق إلى أخيها قد اضطرت أن تضرب أحد الجنود على رأسه بعصا غليظة ، واعتقدت انه مات

جروشا : يا سيمون ! متى يغير النسوة أسماءهن [1] ؟ دعني أشرح لك .. لم يتغير شيء فيما بيننا . إن ما بيننا قد بقى كما كان مـــن قبل . أرجوك أن تصدق هذا .

سيمون : كيف ؟ لم يتغير شيء فيما بيننا ، ومع ذلـــك لم يبق الأمر كما كان ؟

جروشا : كيف أشرح لك هذا في وقت قصير وبيننا هذا النهر ؟ ألا تستطيع العبور ؟

سيمون : لعل هذا لم يعد ضرورياً

جروشا : لا ، بل هو ضروري قطعاً .. تعال يا سيمون ، بسرعة !

سيمون : هل تريد الآنسة أن تقول إنني جئت متأخرا ؟

(جروشا تنظر إليه بيأس ووجهها تغمره الدموع . سيمون ينظر في الخلاء وقد أخذ قطعة من الخشب وبدأ يقطعها)

المغنى :

كثير من الكلمات يقال ، وكثير من الكلمات لا يقال .

عاد الجندي .. من أين أتى ؟ إنه لا يقول

اسمعوا ما فكر فيه ، ولم يفصح عنه :

بدأت المعركة في الفجر ، وصارت دامية في الظهر

---

(١) إشارة إلى انها قد تزوجت وأصبحت تدعى باسم أسرة زوجها

الأول سقط صريعاً أمامي ، والثاني من خلفي ،

والثالث إلى جانبي

وطئت على الأول ، وتركت الثاني ، والثالث

شقة سيف النقيب

وأخي الأكبر مات بضربة سيف ، والأصغر

بطلقة مدفع

وانقدحت النيران في قفاي ، وتجمدت يداي في القفاز

سيمون : إني أرى في المشب طاقية غلام . هل هناك شيء صغير [1] ؟

جروشا : صحيح يا سيمون ، وكيف أستطيع إخفاءه ؟

سيمون : هناك مثل يقول : حينما تهب الريح ، من كل ثقب . ينبغي على السيدة ألا تقول شيئاً .

(جروشا تخفض عينيها ، ولا تقول بعد شيئاً)

المغنى :

كان هناك شوق ،ولم يكن ثمّ انتظار

والقسم قد نقض ، ولم يفصح عن السبب .

اسمعوا ما فكرت فيه ، ولم تفصح عنه :

---

(١) يريد . هل لك طفل

حينما كنت تقاتل في المعركة ، أيها الجندي

في المعركة الدامية ، المعركة الوحشية ،

وجدت طفلا مسكيناً لا معين له

ولم يستطع قلبي أن يتخلى عنه

وكان عليّ أن أهتم بمن كان سيضيع لولاى

وكان عليّ أن أطأطىء رأسي لألم الفتات من الأرض

وكان عليّ أن أمزق نفسي ، من أجل من ليس لي ،

من أجل غريب

لا بد من معين ، لأن الشجرة في حاجة إلى السقي

والعجل الصغير يضل إذا نام عنه الراعي

ولا يسمع صراخه أحد [1]

ونلاحظ في هذا المشهد أن المؤلف قد استخدم عدة وسائل لكي يتجنب « وهم الحقيقة و «الاندماج » . فهو - لكي يجنب الممثل موقفاً قد يملي عليه انفعالاً حاداً يدفعه إلى الاندماج في الشخصية التي يمثلها - لم يتح لسيمون وجروشا أن يواجه أحدهما الآخر مواجهة مباشرة ، بل أقام بينهما بعدا مكانيا من شأنه أن يخفف حدة اللقاء ، بأن أبقى كلا منهما على ضفة من ضفتي النهر ، يتحدث إلى الآخر من بعيد .

وإذا كنا نصادف في « التوجيهات المسرحية » ما ينبىء عن انفعال حاد مثل

---

(١) المسرحية ١٥٠ - ١٥٦

تقول عن جروشا (والدموع تبلل عينيها .. جروشا تنظر إليه بيأس ووجهها تغمره الدموع) فإن ذلك الانفعال لا يتسرب إلى الحوار نفسه ، بل يظل الحوار هادئاً « موضوعياً » إلى حد كبير وكأن كلا من هاتين الشخصيتين تتحدث إلى إنسان غريب عنها فتستخدم الإشارة إلى « الغائب » : « بارك الله في الآنسة ، وأعطاها صحة طيبة .. أما زال شخص معين على عادته من وضع ساقه في الماء وهو يغسل الثياب ؟ .. لا بد أن جروشا فاشنادزى كان عندها ما يبرر ذلك .. هل تريد الآنسة أن تقول إنني جئت متأخراً ؟ »

وحين أوشك الموقف أن يتوتر فيخلق عند المشاهد أو الممثل شيئاً من الاندماج وتوهم الحقيقة ، تسكت الشخصيات المسرحية نفسها فلا تفصح عـــن انفعالها القوى بالحوار ، بل يتولى ذلك عنها المغنى الذي يكشف المشاهد عن دخيلة نفسها كما يفعل الكاتب الروائي حين يحلل مشاعر شخصياته في أمثال تلـــك المواقف . فإذا بلغ الانفعال الداخلي أشده عند سيمون ورأيناه يعبر عنه بحركة عصبية خارجية تتمثل في تحطيم قطعة من الخشب ، سارع المغنى فتحدث نيابة عنه ليخفف من حـــدة الانفعال فقال « كثير من الكلمات يقال ، وكثير من الكلمات لا يقال . عاد الجندى .. من أين أتى ؟ إنه لا يقول . اسمعوا ما فكر فيه ولم يفصح عنه : »

وحين يبلغ الحـــرج أشده عند جروشا ، إذ يظن سيمون أن الولد الصغير ولدها ، تخفض عينيها ولا تقول بعد شيئاً ، ويتولى المغنى الإفصاح المشاهدين عما تحس به وتفكر فيه « كان هناك شوق ، ولم يكن ثم انتظار . والقسم قد نقض ، ولم يفصح عن السبب . اسمعوا ما فكرت فيه ، ولم تفصح عنه : »

.·.

اما القاضي آزدك فيستأثر بالنصف الثاني من المسرحية ، إذ يعود المؤلف بزمان المسرحية إلى الوراء ـ بعد أن فرغ من قصة جروشا ـ فيروى كيف أخفي أزدك ـ وهو بعد كاتب عمومي في القرية ـ الدوق الكبير حتى تيسر له الفرار ،

ثم يصوره للمشاهدين قاضياً يجمع مع الفساد والرشوة والشراب ، ميلا فطرياً إلى إنصاف المظلوم وإحقاق العدالة ، بطريقته الخاصة التي لا تخلو من طرافة وتناقض وفكاهة . ومن مواقفه الطريفة التي تصور أسلوبه الخـــاص في القضاء ، هذا المشهد الذي يقضي فيه بين أحد كبار المزارعين ، وعجوز ريفية فقيرة :

أزدك : الكلمة الآن لوكيل النيابة

شوفا : القضية تتعلق ببقرة . المتهمة لها بقرة منذ خمسة أسابيع في الأسطبل الذي يملكه المزارع الكبير سورو . كذلك وجـــدت عندها فخذة مملحة مسروقة . وقد ذبحت أبقار يملكها المزارع الكبير شوتيف ، لما أن طالب المتهمة بدفع إيجار فدان .

المزارع الكبير : القضية خاصة بفخذتي ، يا صاحب السعادة .. القضية تتعلق ببقرتي ، يا صاحب السعادة . القضية تتعلق بفداني يا صاحب السعادة .

أزدك : ما قولك في هذا يا أمي ؟

العجوز : يا صاحب السعادة ! سمعت منذ خمسة أسابيع ، في الليل ، قبيل الصبح ، طرقا على بابي . وكان يقف بالباب رجل ذو لحية ومعه بقرة ، وقال : يا سيدتي العزيزة ، أنا قاطع الطريق صاحب الكرامات ، ولأن ابنك خر في الحرب صريعا ، أحضرت إليك هذه البقرة تذكاراً . فاهتمي بها واعتني

المزارع الكبير : إنه اللص أراكلي ، يا صاحب السعادة ! إنه أخو زوجها ، يا صاحب السعادة ! سارق القطيع ، مشعل الحرائق ! .. يجب شنقه !

(يسمع في الخارج صراخ امرأة . يضطرب الجمهور ويتراجع ، ويدخل قاطع الطريق أراكلي ومعه فأس كبيرة)

قاطع الطريق : مساء الخير يا أصدقائي الأعزاء .كأساً من النبيذ !

أزدك : يا وكيل النيابة ! سطل نبيذ للزائر ! من أنت ؟

قاطع الطريق : راهب سائح يا صاحب السعادة ، وأشكرك على هذه الهدية اللطيفة . سطلا آخر !

أزدك :أنا أزدك (ينهض وينحني . قاطع الطريق يفعل مثله) إن المحكمة ترحب بقدوم الراهب القادم من بعيد . أكملي روايتك ، أيتها العجوز الطيبة

العجوز : يا صاحب السعادة ! لم أعرف في الليلة الأولى أن القديس قاطع الطريق يستطيع صنع الكرامات . فلم يكن ثم غير البقرة . لكن ، بعد ذلك بعدة أيام ، جاء خدم المزارعين في أثناء الليل وأرادوا أن يأخذوا البقرة مني ، وإذا بهم ينصرفون من أمام بابي ويعودون أدراجهم بدون بقرتي ، وقد نبتت في رؤوسهم انتفاخات كبيرة مثل قبضات الأيدي ! .. هنالك فهمت أن القديس قاطع الطريق غير قلوبهم وجعلهم ناساً طيبين .

(قاطع الطريق يضحك ضحكاً عالياً)

المزارع : أما أنا ، فأعرف من الذي غيرهم

أزدك : حسن ، ستروى لنا ذلك فيما بعد . استمري !

العجوز : يا صاحب السعادة ! .. وأول من أصبح بعد ذلك رجلا طيبا هو المزارع شوتيف . وهو شيطان كما يعرف الجميع . ولكن القديس قاطع الطريق رتب الأمر بحيث جعله يعفيني من إيجار الفدان الصغير .

المزارع : لأني وجدت بقراتي مذبوحة في المراعي

(قاطع الطريق يقهقه)

العجوز : (بإشارة من أزدك) أما الفخذ الملمحة ، فقد ألقى بها ذات صباح من الشباك في بيتي ، فأصابتني في حقوى ، ولا أزال أعـــرج منها . أنظر ، يا صاحب السعادة ! (تخطو بضع خطوات .. قاطع الطريق يضحك) يا صاحب السعادة ، إني أسألك هذا السؤال : مـــتى لعجوز فقيرة بفخذة مملحة إلا بمعجزة ؟

أزدك : (مغادرا كرسيه) أيتها العجوز الطيبة ، هذا سؤال يمس قلب المحكمة ! تفضلي فاجلسي (العجوز ، بعد شيء من التردد ، تجلس على كرسي القاضي . أزدك يجلس على الأرض ، وفي يده كأس من النبيذ)

أزدك : أيتها العجوز الطيبة ، أكاد أسميك « جورجيا أمنا الرؤوم »
التي تعاني الآلام ، والتي نهبوها ، ومضى أبناؤها إلى ميدان القتال
وضربوها بالكلمات ، ولكنها مليئة بالآمال ،
إنها تذرف العبرات ، حينما تتلقى بقرة
وتدهش حينما لا تضرب .
أيتها العجوز الطيبة ، ارحمينا نحن الهالكين !
اعترفوا بأنكم لا تؤمنون بالمعجزات أيها الكفار !
أحكم على كل واحد منكم بغرامة قدرها خمسمائة قرش ، بسبب كفركم
اخرجوا .. وأنت أيتها الأم ، وأنت ايها الرجل التقى ،
اشربا كأساً من النبيذ مع النيابة العامة والصديق أزدك [1] .

●

المسرحية ص ١٩٥ — ٢٠

ونلاحظ في هذا القضاء الطريف أن أزدك ينحاز إلى صفوف الفقراء ، وإن كان في ذلك خروج على القانون ، ويربط بين القروية العجوز ، ووطنه جورجيا ، وكأنها أصبحت رمزاً لهذا الوطن بما يقاسى من ظلم وفقر وحروب متصلة .

ولبريخت اهتمام خاص بالحرب ، وحرص على تصوير بشاعتها وأسبابها التي لا تتصل - في الأغلب - بمصالح الجماهير من أبناء الشعب الفقير . وهو كثير الحديث عن السلام والتغنى بما فيه من جمال وخير . ولا شك أن هذا الاهتمام قد نشأ عند بريخت مما شهده بالتجربة من أهوال الحرب العالمية الأولى حين اشترك فيها وهو في التاسعة عشرة من عمره ، ومن التزامه السياسي بالدعوة إلى حياة أفضل يسودها السلام والرخاء . وقد رأينا في مشهد سيمون وجروشا ، كيف وصف المغني – على لسان سيمون – أهوال الحرب التي خاضها ، ورأينا في مشهد القضاء السابق كيف يشير المؤلف – على لسان أزدك – إلى ما يعانيه الشعب من ويلاتها . وهو يعبر عن هذا المعنى – في موطن آخر في المسرحية – بأغنية يرويها أزدك عن جده ، يربط فيها بين الحرب ، واستغلال الأثرياء والحكومة للشعب :

لماذا لا تجرى الدماء من أبنائنا بعد ، ولماذا لا تبكى بعد الفتيات ؟
ولماذا لا ترى دماء غير تلك التي تراق من العجول في المذابح ؟
ولماذا لا تذرف دموع في الفجر غير دموع الصفصاف على بحيرة أو رمية ؟
إن الامبراطور يريد مقاطعة جديدة ، والفلاح
يجب أن يدفع المال الذي حصله من اللبن .
حتى يفتح سقف العالم ، يهدم سقف الكوخ
ورجالنا يجرون إلى أنحاء الدنيا من أجل أن يستمتع
الكبار ، دون أن ينتقلوا من مكانهم .

يمض قرش الأرملة ليرى هل يصلح للخزانة ،
لكن السيف ينكسر عند أول اصطدام ،
خُسرت المعركة ، ودفع ثمن الخوذات ..
الوظائف الكبرى مشغولة ، والموظفون فاضوا حتى الشارع ،
والأنهار تغمر الشطآن وتتلف كل ما في الحقول ،
ومن لا يستطيعون أن يخلعوا ملابسهم بأنفسهم ،
يتحكمون في امبراطوريات !
إن زراع الذرة ، يبحثون عن مشترين ، ولكنهم
لا يرون غير موتى من الجوع
والنساجون يلبسون خرقا بالية وهم راجعون من مناسجهم ...
ولهذا لا تجرى الدماء من أبنائنا بعد ، ولا تبكى بعد الفتيات
ولهذا لا ترى دماء غير تلك التي تراق من العجول في المذابح
ولهذا لا تذرف دموع الفجر غير دموع الصفصاف على بحيرة أو رميه »[1]

ولما كان هدف بريخت من المسرح الملحمي أن يطرح من خلاله قضايا تثير تساؤل المشاهدين ووعيهم، فإنه لا يجد ضيرا في أن يصرح بالمعنى الكلي للمسرحية بعد انتها أحداثها على لسان المغنى ، فيقول :

وأنتم ، يا من سمعتم قصة دائرة الطباشير ،
احفظوا حكمة الأقدمين :

المسرحية ص ١٦٩ - ١٧١

إن الأشياء ينبغي أن تعطى للذين يقومون عليها خير قيام :
فالأولاد للأمهات اللواتي يرعينهم خير رعاية حتى يشبوا ويترعرعوا ،
والعربات للسائقين الفائقين ، حتى يكون السير جيدا
والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار .

ولا شك أن المسرح الملحمي يثير كثيراً من التساؤل والقلق عند المشاهد الذي تعود رؤية المسرحيات التقليدية ،وهو يقتضي منه قدراً كبيراً من التكيف حتى يجد في تلك « اللوحات القصصية » ما ألف أن يجد في المواقف الدرامية من متعة .

مسرح العبث

في الخمسينات من هذا القرن ظهرت حركة مسرحية جديدة لفتت الأنظار بما فيها من غرابة وطرافة وخروج تام على المألوف في المسرح ، حتى لقد اختلف حولها رواد المسرح ونقاده ما بين مؤيد متحمس ورافض ساخر . وقد عرفت هذه الحركة بمسرح العبث أو اللا معقول، وكان من أعلامها كتاب كبار أحرزوا شهرة واسعة بين كتاب المسرح في العالم مثل صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو وآرثر أدموف.

ويعد مسرح العبث خطوة بعيدة في سبيل التجريد والبعد عن محاكاة الواقع في صوره الخارجية والبحث عن صورة الواقع في دخيلة النفس الإنسانية وفيما تنطوي عليه أشكال الحياة وسلوك الناس من حقائق كامنة تحت ذلك السطح الظاهري . وفي ذلك يقول يونيسكو :

« .. لا شك أني آسى لفقر الفقراء وأراه حقيقة يمكن أن تكون موضوعا للمسرح ، كما أومن بما قد يعانيه الأغنياء من مخاوف ومتاعب جدية . لكن – مع ذلك – لا أجد مادتي المسرحية في شقاء الفقراء أو الكآبة النفسية عند الأغنياء ، فالمسرح عندي عرض خارجي – على المسرح – للعالم الداخلي . إنه في أحلامي وقلقي ورغابي الخفية وما تنطوي عليه نفسي من متناقضات . وما

دمت لا أعيش وحدي في هذا العالم ، وما دام كل منا ـ في أعماقه ـ جزءاً من الآخرين ، فإن أحلامي ومخـــاوفي ورغباتي وأفكاري المسيطرة لا تخصني وحدى ، بل هي جزء مشترك بيننا من تراث موغل في القدم ورثناه عن أسلافنا » (١)

ومسرح العبث ـ في موضوعه — يعكس إحساس الكاتب الغربي بعبث الحياة العصرية وقيامها على كثير من الأوضاع « غير المعقولة » بعد أن انهارت العقيدة الدينية عند كثير من الناس نتيجة الحروب وألوان الصراع الطبقي والمادي في ذلك المجتـــمع • وضعف إيـــمان الإنسان بقدرة التقدم العلمي والآلي على تحقيق السعادة والوجود المتكامل ، وأحس بعجزه عن أن يظفر بتلك الحرية التي طالما تحدث عنها الكتاب وادعتها الأنظمة السياسية في عصر سيطرت عليه نظم تتحكم في مصير الإنسان وتشكل فكره ووجدانه •

وقد أحس بهذه المعاني كثير من كتاب المسرح الجادين قبل ظهور مسرح العبث ، لكنهم عبروا عن إحساسهم بعبث الحياة ومتناقضاتها في إطار مسرحي منطقي مرتب لا يتلاءم مع مضمون العمل المسرحي • ثم جاء كتاب العبث فحاولوا أن يلاءموا بين المضمون والشكل بحيث يلتحمان معاً بلا تناقض فيه بيج الشكل في اختلاط أحداثه وتحلله من المنطق والسياق المفهوم واستخدامه للغة على نحو يمثل ما في لغة الحياة من تناقض وسطحية ، صورة لما في واقع الحياة من عبث وأوضاع « غير معقولة »

فليس في مسرحية العبث « موضوع » بالمعنى الصحيح، ولا تطور للاحداث يقوم على النمو العضوي كالمألوف في المسرح التقليدي أو غـــيره من أشكال

---

(١) perspectvies on Drama . Martin Esslin : the Theatre of The Absurd P 190

المسرح الجديد التي لم تتخل تماماً عن المقومات العامة المعهودة للمسرح. فقد تقوم المسرحية على موقف واحـــد ثابت يدل بركوده وثباته ودوران الشخصيات والحوار فيه فيما يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها أو على تسلط فكرة من الأفكار أو وضع من الأوضاع على إنسان العصر الحديث ، وذلـــك كالذي نراه في مسرحيه صمويل بيكيت « في انتظار جودو ». فهناك شخصيتان لا نعرف عن طبيعتها ولا علاقتهما غـــير اسميهما يجلسان على قارعة الطريق ينتظران موعداً مع من يدعى « جودو » . وندرك من الحوار أنهما لا يعرفان شيئاً عن ذلك الذي ينتظرانه ، بل لا يعلمان على وجه اليقين هل ضرب لهما موعدا حقا وهل سيفي بوعده أو يخلفه . ويمضي الحوار بهما في دوائر متكررة تصل حد الملل والرتابة التي يقطعها أحياناً دخول شخصيتين غريبتين وخروجهما في صورة سيد وعبد ، هما بوزو ولكي، يتبادلان وضعيهما بعد حين فيصبح بوزو الذي كان في وضع السيد عبدا ويأخذ لكي مكان السيادة . ولعلنا ندرك « غرابة » بعض مواقف تلك المسرحيات ومواقفها لو تدبرنا كيف يقدم بيكيت هاتين الشخصيتين .

« يدخل بوزو ولكي — بوزو يسوق لكي بحبل مربوط حول عنقه ، مما يدفع لكي — الذي يظهر على المسرح أولا — إلى التبرم والضيق بالحبل الطويل إلى الحد الذي يسمح له بالوصول إلى منتصف المسرح قبل أن يظهر بوزو . يحمل لكي حقيبة ثقيلة ، ومقعدا لاظهر له ، وسلة بها بعض الطعام ومعطفا . بوزو يحمل سوطا) .

بوزو : (من خارج المسرح) إلى الأمام (فرقعة سوط .. يظهر بوزو . يعبران المسرح . يمر لكي أمام فلاديمير واستراجون ويخرج . عندما يرى بوزو، فلاديمير واستراجون يتوقف عن المسير . يصبح الحبل مشدوداً .. يجذبه بوزو بعنف) إلى الخلف ! (صوت صادر عن سقوط لكي بمـــا يحمل من متاع .

يستدير فلاديمير واستراجون تجاهه . تتنازعهما رغبة في الذهاب لمساعدته،وخوفاً من أن يكون في ذلك تدخل فيما لا يعنيهما ، يتقدم فلاديمير خطوة تجاه لكي ، ويشده استراجون من أكمامه .. » [1]

ويطول انتظار فلاديمير واستراجون ولا يجيء جودو .. ثم يظهر غلام ينبئهما بأن جودو سيجيء في الغد . ويأتي الغد فلا يجيء ، ويحضر الغلام لينبئهما أنه « سيجيء في الغد » . ويحاول فلاديمير واستراجون أن ينتحرا فلا يفلحان . وتنتهي المسرحية بأن يسأل فلاديمير « هل نمضي ؟ » ويجيبه استراجون « نعم، هيا بنا نمضي » ولكنهما يظلان في موقفهما بلا حراك ويهبط الستار .

وقد تعكس المسرحية من خلال « تراكم » حدث واحد ـ لا من خلال نموه ونطوره كالمعهود في المسرح التقليدي – فكرة أو إحساسا يحاول المؤلف أن يزيد شعور المشاهدين به حدة بما يشبه مبالغة الكاريكاتير وإبرازه لجانب خاص من جوانب الصورة ، كالذي نراه في مسرحية « الكــــراسي » ليونيسكو . فهناك اثنان يعيشان في برج على جزيرة ،زوج في الخامسة والتسعين من عمره وزوجة في الرابعة والتسعين . ويعمل الزوج بوابا ، ولكنه يتوهم أفعالاً جليلة أتاها في حياته وأحلاما مجيدة ما زال يمكن أن يحققها . ويجلس الزوجان في انتظار طائفة من رجال المجتمع المرموقين سيفدون إليهما ليستمعوا إلى رسالة الزوج الشيخ التي يريد أن يضمنها تجاربه وخبراته في الحياة وينقلها إلى الأجيال القادمة . على أن الشيخ لا يحسن الخطابة ، لذلك يعهد إلى أحد الخطباء ليبلغ الرسالة نيابة عنه إلى هؤلاء الوفود .

ويدخل الزائرون أزواجاً أو فرادى أو جماعات ، في صورة غير مرئية على المسرح ، ولا ندرك وجودهم إلا بما يقوم به الزوج والزوجة من حركات تدل على

---

(١) في انتظار جودو ص ٢٣ – ٢٤ ترجمة الدكتور فايز اسكندر

فتح الباب والترحيب بالضيوف وتقـــديم كرسي إلى كل زائر ، و « تبادل » عبارات الترحيب ، وإن كانت دائماً من جانب الزوجين فلا نسمع حديث الزائرين أنفسهم . وما يزال الضيوف يتوافدون والكراسي تتزايد حتى يضيق بها المسرح ويجد الزوجان عناء كبيراً في تدبيرها وترتيبها. ثم يدخل «الأمبراطور» على غير توقع فيرى الزوجان في ذلك تشريفاً عظيما ويبالغان في إظهار الحفاوة به ، وهو أيضا شخصية غير مرئية ، إلى أن يدخل الخطيب بعد طول انتظار، وهو في هذه المرة شخصية حقيقية يراها المشاهدون .

وبدخول الخطيب يدرك الزوج أن رسالته ستبلغ العالم فيلقي بنفسه مـــن النافذة إلى الماء ثم تتبعه زوجته . أما الخطيب فيقف على المنصة فلا تصدر منه إلا أصوات مبهمة متكررة يدرك الجمهـــور منها أنه أبكم . ويحاول أن يكتب للجمهور شيئاً على سبورة فلا يفلح إلا في كتابة بعض الحـــروف المبهمة المكررة أيضاً ، ويهبط الستار والأخرس ما زال يردد أصواته المكررة غير المفهومه .

« وهكذا يصور مسرح العبث الحياة كأنها مكان يتعذر فهم حقيقته، ويرى المشاهدون الأحداث من جانبها الخارجي المحض دون أن يدركوا معنى واضحاً لما يقع أمام أعينهم من أحداث ذات طابع غريب وكأنهم وافدون جدد إلى أرض غريبة لم يحسنوا لغتها بعد . . وحين يواجه المشاهدون تلـــك الوقائع والشخصيات التي يعجزون عن فهمها ، لا يكون هناك أي مجال لكي يتعاطفوا مع الانفعالات والعواطف التي تصورها المسرحية ، أو يندمجوا معها . وإذا كان بريخت لم يستطع في مسرحياته أن يحقق على نحو كامـــل نظريته في التغريب وتجنب اندماج المشاهد في بعض شخصيات المسرحية أو أحداثها ، فإن النظرية قد تحققت تماما في مسرح اللا معقول ، إذ من المستحيل أن يندمج المشاهد في شخصيات لا يدرك كنهها ولا بواعث ما تأتيه من سلوك وما تلفظ به من حوار .

وهكذا يظل المشاهد بمنأى عن الشخصيات والأحداث ويحل محـــل التعاطف والاندماج عنده ، الشعور بالحيرة والإحساس بضرورة اليقظة والانتباه لما يجري على المسرح ،في محاولة لفهم ما يرمى إليه المشهد . ذلك لأن المشهد على خشبة المسرح - رغم ما فيه من عبث أو « لا معقول » - يظل على صلة ما بالحياة وما فيها أيضاً من عبث ، فيضع المشاهد بهذا في النهاية أمام الجوانب غير المعقولة من حياته ويريه أن في حياة الإنسان كثيراً من المتناقضات الخارجة على المنطق ، والأوهام التي يظنها حقائق منطقية ، وهي ليست إلا مجرد أوهام .

وإذا كان الحوار في تلك المسرحيات يتألف من « كليشيهات » لا معنى لها، ومن تكرار عبارات نمطية آلية ، فكم من كليشيهات لا معنى لهـــا وكم من عبارات نمطية نستخدم نحن في حديثنا اليومي ! وإذا غيرت الشخصيات من طبيعتها في منتصف المسرحية ، فأصبح السيد عبدا والعبد سيدا ، كما رأينا في « انتظار جودو » فإلى أي مدى يبقى من نصادف في الحياة الواقعية متماسكين محتفظين بطبائعهم ؟ وإذ كانت الشخصيات تبدو في تلك المسرحيات دمى عاجزة مسلوبة الإرادة أمام رحمـــة القدر الأعمى والظروف العشواء ، فهل ما زلنا نحن حقاً - في عالمنا المنظم - قادرين على سلوك إيجابي حقيقي أو قدرة على أن نقرر مصائرنا بأنفسنا ؟

وهكذا يواجه مشاهدو مسرحية العبث بصورة مجسمة كاريكاتورية لعالمهـم الذي يعيشون فيه ، وهو عالم بلا إيمان أو معنى أو حرية إرادة حقيقية .

وقد كانت المسرحيات في العصور السابقة تصور عالماً قائما على أسس مسلم بها من القيم الأخلاقية والاجتماعية ، وكانت معايير الخير والشر واضحة لا لبس فيها عند المشاهدين ، وغاية التقدم الإنساني شيئاً لا يتطرق إليه الشك . أمـا عالمنا الحديث - في الغرب على الأقل - فيفتقد افتقاداً تاماً مثل هذه الصورة المقبولة المتكاملة الجوانب بعد أن أصبح الناس يشكون في كل شيء . وهكذا لم

يعد ممكناً أن يدور الحدث المسرحي في إطار محدد من قيم مشتركة يعترف بها الناس جميعاً ، وأصبحت الموضوعات والاتجاهات التقليدية في المسرح أعجز ــ في رأي كتاب العبث ــ من أن تصور هذا العالم الجديد بما يعاني الإنسان فيه من أزمة ووحشة وقلق. وبمعنى آخر ، كان لا بد أن يستعيض المؤلف عن ذلك الإطار العام من القيم المشتركة المقبولة في العصور السابقة ، بإطار من الأحلام والرغبات الكامنة في اللاشعور الجماعي » [1]

وتختلط في مسرح العبث روح للمأساة بمواقف شبيهة بمواقف المسرحية الهزلية التي تعتمد على الحركة الجسدية والمفارقات الحادة والحوار الذي يمكن أن يثير الضحك أو الدهشة بما فيه من طرافة أو خلو ظاهري من المعنى أو تكرار مبالغ فيه لبعض العبارات والألفاظ .

فمن الحركات الجسدية والمادية التي تشبه حركات مهرجي السيرك وممثلي الأفلام الهزلية هذا الموقف الذي يرسمه بيكيت في توجيهاته المسرحية في أحد المشاهد من مسرحيته « في انتظار جودو » .

(استراجون يأخذ قبعة فلاديمير. يحكم فلاديمير وضع قبعة لكي على رأسه . يرتدي استراجون قبعة فلاديمير بدلاً من قبعته التي يعطيها لفلاديمير . يأخذ فلاديمير قبعة استراجون . يحكم استراجون وضع قبعة فلاديمير على رأسه يرتدي فلاديمير قبعة استراجون بدلاً من قبعته التي يعطيها لفلاديمير . يأخذ فلاديمير قبعة استراجون . يحكم استراجون وضع قبعة فلاديمير على رأسه . يرتدي فلاديمير قبعة استراجون بدلاً من قبعة لكي التي يعطيها لاستراجوان ... » [2]

---

(١) Martin Esslin. The Theatre of the absurd. Perspectives on Drama P 189 بشيء من التصرف

(٢) المسرحية ص ٩٠

إلى آخر المشهد الذي يمضي على هذا النحو بصورة تذكرنا ببعض مواقف الأفلام الهزلية كما ذكرنا .

ومن ذلك هـــذا المشهد عند يونيسكو في مسرحيته « الكراسي » مصورا حركة الزوجين وهما يستقبلان الوفود التي جاءت لتسمع خطبة الخطيب :

(تفتح الأبواب كلها وتقفل الآن دون توقف . يظل الباب الكبير وحده مقفلاً في المؤخرة . العجوزان في ذهاب وإياب من باب إلى آخر دون أن يتبادلا كلمة . يبدوان كما لو كانا ينزلقان على عجل . يستقبل الزوج العجوز الناس ويصحبهم ، لكنه لا يمضي معهم بعيداً ، بل يرشدهم فحسب إلى أماكنهم بعد أن يكون قد خطا خطوة أو خطوتين معهم ، فليس لديه وقت . تجلب المرأة كراسي . يتلاقى العجوزان ويصطدمان مرة أو مرتين دون أن تتوقف حركتهما . ثم ، في وسط المسرح وفي مؤخرته ، يشرع الرجل العجوز في الدوران وهو يكاد يكون في مكانه ، من الشمال إلى اليمين ومن اليمين إلى الشمال نحو كل الأبواب وهو يشير إلى الأماكن بـــذراعه التي تتحرك بسرعة فائقة . ثم ، في النهاية ، تتوقف المرأة العجوز ممسكة بكرسي في يدها . تضعه ثم تتناوله ثم تعود إلى وضعه وقد بدا عليها العزم على أن تمضي بدورها من باب إلى آخر من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين ، مديرة رأسها ورقبتها بسرعة فائقة ، دون أن يقلل ذلك من حركتها ، إذ يجب أن يعطى العجوزان دائماً الإحساس بأنهما لا يتوقفان ، على الرغم من بقائهما في مكانيهما تقريباً ، وربما تتحرك من أجل ذلك أيديهما وصدراهما ورأساهما وعيونهما في دوائر صغيرة . في النهاية ، تبطىء الحركة بطأً خفيفاً في أول الأمر ، ثم يزيد البطء بالتدريج . تصبح أقل شدة وانتشاراً . تخفت سرعة الأبواب . وتفتر حركات العجوزين رويدا ، رويدا . وعندما تكف الأبواب تماماً عن الانفتاح والانغلاق ، وتصمت الأجـــراس فلا

تعود تسمع ، يعم الإحساس بأن خشبة المسرح قد اكتظت بالناس » [١]

ومن نماذج الحوار الآلى المتكرر بلا كبير معنى ما يجرى بين استراجون وفلاديمير في مشهد من مشاهد « في انتظار جودو » :

استراجون : ماذا نصنع الآن ؟

فلاديمير : أثناء انتظارنا ؟

استراجون : أثناء انتظارنا

فلاديمير : يمكننا أن نؤدي تمريناتنا

استراجون : حركاتنا

فلاديمير . تطلعاتنا

استراجون : ترويحاتنا

فلاديمير : ترقباتنا

استراجون : ترويحاتنا لنحفظ توازننا

فلاديمير : حتى تدفئنا

استراجون : وتهدئنا

فلاديمير : لنبدأ [٢]

ومن أمثلة الحوار الذي يدور في دائرة مغلقة بلا معنى واضح ، هذا الحوار

---

(١) المسرحية ص ٣٠٩

(٢) المسرحية ص ٩٧.

الذي يجرى بين فلاديمير والغلام الذي جـــاء يخبره بأن جودو سيجيء في الغد :

الغلام : (باندفاع) عهد إليّ مستر جودو أن أقول لكما إنه لن يأتي هذا المساء ، لكنه سيأتي في الغد بالتأكيد

فلاديمير : أهذا كل شيء ؟

الغلام : أجل يا سيدي ..

فلاديمير : هل تعمل عند مستر جودو ؟

الغلام : أجل يا سيدي

فلاديمير : ماذا تصنع ؟

الغلام : أرعى الماعز يا سيدي

فلاديمير : أيعاملك معاملة حسنة ؟

الغلام : أجل ، يا سيدي .

فلاديمير : ألا يضربك ؟

الغلام : كلا ، يا سيدي .. ليس أنا

فلاديمير : من يضرب إذن ؟

الغلام : يضرب أخي يا سيدي

فلاديمير : آه .. ألديك أخ ؟

الغلام : أجل يا سيدي

فلاديمير : ماذا يصنع ؟

الغلام : يرعى الخراف ، يا سيدي

فلاديمير : ولماذا لا يضربك ؟

الغلام : لست أدري يا سيدي ؟

فلاديمير : لا بد أنه شغوف بك ؟

الغلام : لست أدري يا سيدي

فلاديمير : أيعطيك ما يكفي من الطعام ؟

الغلام : نوعا ما يا سيدي

فلاديمير : ألست تعساً ؟

الغلام : أجل يا سيدي

فلاديمير : حسنا ..

الغلام : لست أدري يا سيدي

فلاديمير : لا تدرى إذا كنت تعساً أم لا ؟

الغلام : لا يا سيدي

فلاديمير : إنك مثلى .. أين كنتم ؟

الغلام : في الغرفة الملحقة بالأسطبل يا سيدي

فلاديمير : مع أخيك ؟

الغلام : أجل يا سيدي

فلاديمير : فوق الحطب

الغلام : أجل يا سيدي

فلاديمير : حسن ، يمكنك أن تذهب [1]

وبهذا الحوار وأمثاله يحاول كتاب العبث أن يبينوا ما في لغتنا من أنماط وتعبيرات فقدت دلالتها ومعناها وأصبحت عاجزة عن تصوير فكر الإنسان ووجدانه تصويراً صادقاً . لذلك يعتمد هؤلاء الكتاب اعتماداً كبيراً على دلالة الحدث أكثر من اعتمادهم على دلالة اللغة ، وكثيراً ما يخلقون تناقضاً بين حوار الشخصيات وما يجري من أحداث ، بحيث يبدو كأن الحوار في واد والأحداث في واد آخر ، ليعكسوا هذا التناقض القائم بين اللغة والعمل في واقع الحياة . ومن هنا يفقد الحوار في مسرح العبث طابعه الأدبي ويقل شأنه بالقياس إلى الحدث والحركة . وقد أثر هذا الاتجاه في أغلب اتجاهات التجديد فيما بعد ، فأصبح الحوار مجرد عنصر من عناصر المسرحية يخضع لمقتضيات التمثيل والإخراج أكثر مما يفرض نفسه عليها ، كما كانت الحال في المسرحية التقليدية .

ولعل من خير ما يمثل إحساس اللامعقول بما انتهت إليه لغة الناس من ضحالة ونمطية وزيف في التعبير عن الفكر والشعور هذا المشهد من مسرحية الكراسي ، وفيه يرحب الزوج العجوز بضيوفه الذين جاءوا يسمعون خطبته ويشكر كل من أسهم في نجاح الحفل ، وكأنه يقلد على نحو ساخر تلك العبارات من الثناء التي تجرى على ألسنة الناس في مثل هذا المقام دون أن تدل على ما يبدو أنها تحمل من معان دلالة صادقة ، بل هي مجرد عرف ومجاملة وثناء أجوف . يقول الزوج العجوز موجهاً خطابه إلى الجمهور غير المرئى على المقاعد الخالية :

« والآن ، أتوجه اليكم جميعاً ، سيداتي ، آنساتي ، سادتي ، أولادي

---

(١) المسرحية ص ٦٣

الصغار ، زملائي الأعزاء ، مواطـني الأجلاء ، سيدي الرئيس ، أعزائي رفاقي في السلاح

المرأة العجوز : (كأنها رجـــع الصدى) ويا أولادي الصغار .. غار .. غار

الرجل العجوز : أتوجه بخطابي إليكم جميعاً ،بلا تفرقة بسبب السن أو الجنس أو الحـــالة المدنية أو المرتبة الاجتماعية أو التجارية ، لأشكركم من أعماق قلبي

المرأة العجوز : (رجع الصدى) أشكركم ...

الرجل العجوز : أوجه شكري أيضاً إلى كل من جعل اجتماع الليلة ممكناً، إلى المنظمين .. إلى ملاك هذا المبنى ، إلى المهندس المعماري ، إلى البنائين الذين شاءت إرادتهم أن تقيم هذه الحوائط ..

المرأة العجوز : (رجع الصدى) الحوائط ..

الرجل العجوز : إلى كل أولئك الذين حفروا الأساسات ، سكوت ، أيتها السيدات والسادة .

المرأة العجوز : (رجع الصدى) .. يدات السادة

الرجل العجوز : ولا أنسى تجاري الأبنوس الذين صنعوا الكراسي الـــتي يمكنكم الجلوس عليها ، وأقدم إليهم عميق شكرى .. وإلى الصانع الماهر الذي صنع المقعد الوثير الذي يغوص فيه جلالة الأمبراطور الآن ، وهو الأمر الذي لم يمنعه من أن يحتـــفظ بروح صارمة راسخة .. شكرا أيضاً لكل الحرفيين والآليين والكهربائيين

المرأة العجوز : بائيين .. بائيين ..

الرجل العجوز : إلى صناع الورق ، وعمال المطابع والمصححين والمحررين الذين ندين لهم بالبرامج المزينة بأحلى الزخارف .. إلى التضامن العالمي بين كل البشر . شكراً ، شكراً ، لوطننا ، للدولة (يلتفت إلى المكان الذي يفترض أن يكون فيه الامبراطور) التي تقودها بحنكة الربان الحق .. شكراً للعاملة ...

المرأة العجوز : ملة .. ملة ..

الرجل العجوز : (يشير بإصبعه إلى المرأة العجوز) بائعة الشيكولاته المثلجة والبرامج ، زوجتي ، رفيقتي سميراميس .. شكراً إلى كل من عاضدوني بعونهم المالي أو المعنوي ، بعونهم الثمين الفعال ، الذي أسهم في النجاح الكامل لحفلة الليلة . شكراً أيضاً على الأخص ، إلى مولانا المحبوب صاحب الجلالة الإمبراطور » [1]

وليس كل الحوار في مسرحية العبث خفـيّ المعنى أو منعدم الدلالة . والحق أن مسرحيات هذا الاتجاه تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً في هـذا الشأن ، فنرى بعضها وقد اعتمدت اعتماداً كلياً على الحوار اللا معقول ، ونرى أخرى يتراوح حوارها بين المنطق والعبث . ومن نماذج الحوار الواضح المغزى والدلالة ، القريب إلى حد كبير من روح الشعر ، هذا الحوار من مسرحية « الكراسي » :

المرأة العجوز (مخاطبة بعض الشخصيات غير المرئية على المقاعد) كان لنا ولد ... إنه على قيد الحياة ، بكل تأكيد .. رحل .. حكاية دراجة .. أميل

---

(١) المسرحية ص ٣٢١

إلى الغرابة . هجر والديه . كان له قلب نقي كالذهب .. حدث هذا منذ وقت طويل .. كنا متيمين بحبه .. صفق وراءه الباب .. حاولت أنا وزوجي أن نمنعه بالقوة .. كان يبلغ من العمر سبع سنوات . كنا نصيح به : يا بني ، يا بني ، يا بني ، ... لم يلتفت إلينا .

الرجل العجوز : يا إلهي ! كلا ، كلا ، لم نرزق أولاداً ... تمنيت كثيراً أن يكون لي ولد . وسميراميس أيضاً .. مسكينة عزيزتي سميراميس ، وقلبها يفيض بحنان الأمومة . ربما كنا غير جديرين بأن ننجب أولاداً .. أنا نفسي كنت ولدا عاقا ... هموم ، حسرات ، ندم .. لا شيء غير ذلك . لا يبقى لنا غير ذلك .

الرجل العجوز : كان يقول : تقتلون العصافير ! لماذا تقتلون العصافير ؟نحن لا نقتل العصافير ، لم نصب بالسوء حتى ذبابة .. كانت الدموع تفيض من مقلتيه ، ما كان ليتركنا نمسحها ، ما كان يمكننا من أن نقترب منه .. كان يقول : لو قتلتم كل العصافير ، كل العصافير .. ثم يشهر قبضته في وجوهنا .. أنتم تكذبون ، خدعتموني ! الشوارع مليئة بالعصافير المقتولة ! بأطفال صغار يتوجعون وجع الموت ، إنها أغنية العصافير ! كلا ، إنه أنين . السماء حمـــراء بالدم ... كلا يا طفلي ، إنها زرقاء . كان يصيح أيضاً : خدعتموني ! كنت أحبكما حب العبادة ، كنت أظن أنكما طيبان ... الشوارع مليئة بالعصافير الميتة ، فقأتما عيونها . أبي ، أمي ، أنتما شريران ! لا أريد البقاء عندكما .. ألقيت بنفسي عند قدميه . كان أبوه يبكي . لم نستطع أن نثنيه عن عزمه . ظلت صيحاته تتردد في آذاننا : أنتما المسؤولان ! .. ماذا يعني أن يكون المرء مسؤولا ؟

الرجل العجوز : تركت أمي تموت وحيدة في حفرة .. كانت تناديني وتئن

أنات خائرة : يا بني الصغير ، يا بني الحبيب، لا تتركني أمت وحيدة . ابق إلى جواري ، لم يبق على موتي إلا القليل ... لا تنشغلي يا أمـــاه ، سأعود بعد لحظة ، قلت لها ذلك وكنت متعجلا . فقد كنت ذاهباً إلى المرقص لأرقص . سأعود بعد لحظة .. عندما عدت كانت قد ماتت ودفنت في أعماق التراب .. نبشت الأرض بحثاً عنها ، لم أستطع العثور عليها .. أعرف ، أعرف ، الأولاد يهجرون دائماً أمهاتهم ، ويقتلون بصورة أو بأخرى آباءهم .. هذه هي الحياة .. لكني أتعذب أما الآخرون ، فلا .. »[1]

ولا شك أن هذا الحوار ـ برغم ما فيه من تقطع في السياق وتداخل بين أفكار الشخصيات ـ ذو دلالة واضحة على الإحساس بما في الحياة الحديثة من غلظه وعقوق وقتل لما في الحياة من جمال وبراءة

ولا تقتصر دلالات مسرحيات العبث على مثل تلك المقطوعات الواضحة ، بل تنطوي المسرحية نفسها على معنى كلي نحسّه من جوهـــا العام وموضوعها الرئيسي . فلا شك أن مسرحية « في انتظار جودو » توحي بمعنى الانتظار الدائم بلا جدوى لشيء نرجو دائماً أن يجيء في الغد ، قد يكون السعادة أو الطمأنينة أو تحقيق أمل من الآمال أو غير ذلك مما يتطلع اليه الإنسان الحديث دون أن يبلغه ، وكأنه السراب الذي يلهث ذلك الإنسان وراءه طيلة أيام حياته . أما الكراسي فترمز إلى انعدام « التواصل » بين الناس في العصر الحديث ، وإلى ما يحس به الفرد من وحشة وعزلة إحساساً يجسمه المؤلف في حديث الزوجين إلى المقاعد الخالية .

---

(١) المسرحية ٢٩٩

وقد لقي مسرح العبث في أول ظهوره نجاحاً كبيراً وصل صداه إلى العالم العربي وتأثر به بعض الأدباء العرب ، سواء كتبوا مسرحيات تحتذيه كما فعل توفيق الحكيم في مسرحية « يا طالع الشجرة » أم اقتبسوا طابعه العام في رسم بعض الشخصيات أو المواقف فيما كتبوا من مسرحيات . لكن هذا الاتجاه لم يصادف نجاحاً عند رواد المسرح العربي لأنه يعكس حاجات فنية ونفسية لبيئة تختلف اختلافاً جوهرياً عن الوطن العربي . فقد نشأ مسرح العبث حلقة في تطور فني مستمر في المسرح الغربي يتجه إلى التجريد بوجه عام ويتأثر بفلسفات جديدة في الأدب والفن ، كما جاء تعبيراً عن ضيق الغربيين بحضارة تبدو لهم ثقيلة الوطأة على وجدان الإنسان وذاتيته إذ صبته في « قالب » من الأوضاع الاجتماعية والمادية الصارمة ، وفرضت عليه طموحاً مادياً مدمراً وساقته إلى كثير من الحروب الطاحنة . لذلك أحس كثير من الأدباء والفنانين بعبث تلك الحياة وتناقضها وزيفها وحاولوا أن يبتكروا من الأشكال الفنية ما يناسب ذلك الشعور .

أما المجتمع العربي فما زال يحاول أن يبني حضارته من جديد ، وما زال أمام الإنسان فيه ألوان كثيرة من الطموح الواقعي الذي ينبغي أن يحققه ، وما زالت مشكلاته وقضاياه واضحة محددة تدعو إلى شكل فني يلائم طبيعة تلك المشكلات والقضايا .

ولسنا بذلك ندعو إلى عزلة الأديب العربي عن التيارات العالمية في الأدب والفن ، ولا إلى نبذ الإفادة من الروافد الخارجية التي تخصب فكره ووجدانه وفنه ، لكننا نحب أن يكون أدبنا ـ في جملته ـ معبراً عن طبيعة مجتمعنا ، مراعياً في تجديده ألا يحدث « انقطاع مفاجيء » بين التراث والمعاصرة ،

وبين الأديب والقارئ .

على أن مسرح العبث ـ في المجتمع الغربي نفسه ـ لم يلبث أن قـل شأنه وضعف التفات الناس إليه وأصبح الآن مجرد حركة في تاريخ التأليف المسرحي، وإن كان قد ترك بصماته بأشكال مختلفة ودرجات متفاوتة على كتاب المسرح ومخرجيه بعد ذلك .

المسرح التسجيلي

كان لنظرية الالتزام – كما رأينا – أثر كبير في تطور تيارات التجديد في التأليف المسرحي ، فاتجه بعض المؤلفين – بدافع من عقائدهم المذهبية – إلى نبذ الموضوعات الفردية والنفسية والصراع الدرامي المتوتر بين الفرد وذاته أو الفرد والمجتمع ، والاهتمام بتصوير أحوال المجتمع الإنساني والعلاقة بين طبقاته والكشف عن الاستغلال والقهر اللذين تعيش في قيودهما بعض الشعوب والطبقات ، مستهدفين من وراء ذلك أن يسهموا في خلق وعي قومي وإنساني عام بتلك القضايا يعين على السير بالمجتمع والإنسان إلى حياة ومستقبل أفضل .

وقد عرفنا كيف رأى هؤلاء المؤلفون – لكي يصلوا إلى هذه الغاية – ضرورة الخروج على مبدأ المحاكاة وإيهام المشاهد بالحقيقة لكي يشركوا المشاهد بتفكيره ووعيه فيما يطرحه المسرح من قضايا .

وقد نشأ عن الالتزام والخروج على مبدأ المحاكاة عدة اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي منها المسرح الملحمي ، والمسرح السياسي ، ثم المسرح التسجيلي .

والمسرح التسجيلي – كما قد يدل اسمه – خطوة أبعد من المسرح الملحمي في محاولة إشراك المشاهد فيما يعرضه المسرح من قضايا . فمهما يبلغ خروج المسرح

الملحمي على القالب التقليدي ولجوؤه إلى السرد بدلاً من المواقف الدرامية المتوترة ، فإنه يظل محتفظاً بكثير من سمات المسرح العامة بما يتضمن من لحظات تنطوي على بعض التوتر والانفعال وإن لم يبد ذلك بصورة صريحة في الحوار ، وبما تقوم عليه المسرحية من « قصة » متسلسلة الأحداث في ترتيب واضح . أما المسرح التسجيلي فإنه يتجاوز ذلك إلى نبذ « القصة » إلى حد بعيد والاستعاضة عنها بتسجيل صور من الواقع السياسي والاجتماعي لا يربط بينها خيط من قصة فرد أو أفراد بعينهم ، بل ترتبط بدلالتها على وضع أو قضية في مجتمع تتضاءل فيه قضايا الأفراد في صورتها الذاتية ، وتتحول إلى ظواهر اجتماعية عامة للقضية . ويستعين المؤلف في هذا التسجيل بوسائل لم تكن مقبولة ولا مألوفة في المسرح من قبل ، فيورد كثيراً من الإحصاءات وأقوال الصحف والاذاعات ، ويحرك الممثلين على المسرح في مجموعات تكاد تختفي فيها شخصية الفرد ، ويقوم الممثلون فيها بأكثر من دور في لحظات متعاقبة دون حاجة إلى تغيير في الملبس أو المظهر ، كالمعهود في المسرح التقليدي .

ومن أشهر كتاب المسرح التسجيلي الكاتب الألماني « بيترفايس » . وقد اضطر - كما اضطر بريخت - إلى الهجرة من ألمانيا أثناء الحكم النازي ليعيش في السويد ، حيث أخرجت مسرحياته في هذا الاتجاه الجديد . ومن مسرحياته المعروفة في هذا الاتجاه « أنشودة غول لوزيتانيا » أو أنشودة « انجـولا » ، ويصور المؤلف فيها فظائع الاستعمار البرتغالي في انجولا وكفاح الشعب الإفريقي في سبيل الحرية والاستقلال ، وتضامن الشعوب الاستعمارية مع البرتغال في قهر إرادة هذا الشعب المكافح .

ولعلنا نستطيع أن نتمثل طبيعة المسرحية وصورتها على المسرح في التوجيهات المسرحية الأولى التي يقدمها المؤلف :

« يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات . أربع شخصيات

نسائية ، وثلاثة رجال . وثيابهم هي الملابس العادية اليومية ... يتم الانتقال من دور إلى آخر بأبسط الوسائل . يكفي شيء واحد لذلك :غطاء رأس استوائي ، قبعة أسقف ، عصا ، كيس وغير ذلـــك . ويمكن استعمال أقنعة نصفية في بعض الحالات .

ولا يجوز تحت أي ظرف استخدام « الماكياج » أو تغيير الأقنعة في الانتقال من دور أوربي إلى دور أفريقي ، أو العكس . ويقوم الممثلون بتأدية أدوار الأوربي والافريقي بالتبادل ، بغض النظر عن لون بشرتهم .

ومن طريقة تأديتهم للدور يتحدد موقفهم إزاء ضروب الصراع .

على النصف الأيمن من المسرح ، يوجد شكل الغول » ويجب أن يبالغ في حجمه وأن تبدو عليه ملامح التهديد ، ويمكن صنعه من الحديد « الخردة » . في أعلى وجهه فتحة يمكن رفع غطائها من الخلف . ويمكن رؤية وجه الممثل الذي يقوم بإلقاء كلام الغول خلال تلك الفتحة . يجب أن تحدث تلك الفتحة صوتا مزعجا أثناء غلقها ، وأن يصمم الغول بحيث يمكن أن يسقط على وجهه في نهاية المسرحية ، وذلك بواسطة « مفصلة ». يساعد الممثلين ثلاثة موسيقيين أو أربعة بحيث يمكن رؤيتهم على حافة المسرح. من الأفضل أن يتحرك الموسيقيون من حين إلى آخر مع الممثلين . الإضاءة ساطعة باستمرار .

الممثلات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤

الممثلون : ٥ ، ٦ ، ٧ [1]

وتمثال الغول يقوم في المسرحية رمزاً للاستعمار وينطق باسمه ويعلق عـــلى

---

(١) أنشودة الجولا ص ٥٩ ترجمة الدكتور يسرى خميس

الأحداث من حين إلى آخر مؤيداً موقف الشخصيات التي تمثل الاستعمار أو ساخراً من آراء أبناء الشعب الإفريقي . ولما كانت الشخصيات تتبادل الأدوار، فسنرى الممثل في لحظة يؤدي دور برتغالي ، وفي اللحظة التالية دور إفريقي ، ويقوم حيناً بتمثيل شخصية فردية ، ثم يصبح بعد حين واحداً من جماعة أو « جوقة » تنشد نشيداً جماعياً أو تتبادل حواراً معبراً عن جانب كلي من جوانب الصراع ، فإن اسماء الشخصيات تختفي لتصبح مجرد أرقام . ولعلنا نلمس أثر بريخت في الإخراج فيما جاء من توجيه خاص بالإضاءة التي ينبغي أن تظل « ساطعة باستمرار » .

« ومن خلال عرض (العملية التاريخية) والصراع القائم بين قوى الاستعمار وقوى الشعب الصامت المقهور، الذي يتمرد ويرفض ويتنفض بين الحين والآخر، يعرض بيتر فايس عمله التسجيلي في شكل جديد يتصف بالجرأة والمباشرة والموضوعية والخشونة ، مستعملاً فيه مرة أخرى إمكانات المسرح القديم من جوقة وخيال ظل وأقنعة وبانتوميم « تمثيل صامت » ، كاتباً المسرحية بالشعر الذي يعمل على تصعيد الموقف إلى مستوى شعري ، إلى مستوى الرؤية الشاملة للواقع، مخففاً بذلك جفاف الأرقام والتفصيلات التسجيلية الخشنة ، ناقلا السياسة بمشكلاتها المعقدة واقتصادياتها المتشابكة من المستوى العام ومن« العادية الصحفية » إلى مستوى الفن الخاص على خشبة المسرح

وهكذا يتحقق التوازن بين جفاف الحقائق التسجيلية بكل ما تعرضه من حقائق علمية وإحصائية ، وبين المعالجة الشعرية للواقع ورؤية العالم خلال روح الشاعر الواعية في كل شامل . لقد أصبح المسرح عند فايس شاعراً وعالماً في الوقت نفسه ، حيث يمتزج العلم بالشعر في تزاوج خصيب »[1]

---

(١) مقدمة المترجم للمسرحية - ص ١٧

ويلخص المؤلف نفسه مفهوم المسرح التسجيلي فيقول:

« المسرح التسجيلي مسرح تقريري. فالسجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات الأسواق المالية والتقارير السنوية للمصارف والشركات الصناعية والبيانات الحكومية الرسمية ، والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة ، والريبورتاج الصحفي والإذاعي ، والصور والأفلام والشواهد الأخرى للعصر الحاضر ، تكون هي أساس العرض. فالمسرح التسجيلي يستوعب كل اكتشاف ، كل مادة موثوق بها ، ثم يعكسها مرة أخرى على المسرح بعد ما يلزم من تعديلات في الشكل دون تغيير في المضمون . وتتم على المسرح عملية الاختيار التي تركز على موضوع معين ، يكون غالباً اجتماعياً أو سياسياً

ويضع المسرح التسجيلي الحقائق تحت منظار التقييم ، فهو يعرض وجهات النظر المختلفة في تلقي الأحداث والتصريحات ، ويوضح الأسباب والدوافع التي تحركها ، فالمسرح التسجيلي مسرح متميز لا يتعامل مع شخصيات مسرحية في حدود مجال المسرح ، بل يتعامل مع مجموعات ومجالات قوى وميول ، وأغلب موضوعاته لا يمكن أن تقود إلا إلى إدانة موقف معين » [1] .

وتبدأ المسرحية بمشهد يمثل طبيعة الغول وتركيبه النفسي في صورة نشيد يتبادل مقاطعه الممثلون (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) :

من الخزى والعار والخوف والفزع

يتكون الغول

---

(١) مقدمة المسرحية ص ٢٤

من الخديعة والخيانة والأكاذيب

ركبنا عقله

من الكراهية والخيانة والروائح القذرة

كلماته التي يتشدق بها

سم وعلقم ، صدى ودخان

يملأ بطنه

ثم يتحدث الممثل (٥) بما يوحى باتجاه المسرحية العام وفكرتها الكلية التي تهدف إلى بيان أن نهاية الغول لم تعد بعيدة :

إنه على حافة الهاوية

هذا الهيكل المتداعى

لكنه يشبه إلى حد بعيد ، ذلك الرجل

الذي ما زال بإمكانه البقاء بيننا

وسوف يعرف الجميع

وسوف يسمونه بالاسم الصحيح .

أما الغول فيتحدث عن وجهة النظر المقابلة متمسحاً بالدين لكي يبرر استغلال الشعب الإفريقي ، لكن حديثه يشي بالتناقض والزيف الباعث على السخرية :

إني أتلقى الأوامر من الإله الرب

إن مهمة لوزيتانيا هي نشر الرسالة الإلهية على الأرض
دائماً وأبدا يؤكد التاريخ أن الإنسان
غير قادر على قيادة نفسه ،
وأنه يحتاج إلى أن تقوده سلطة ما
لكي تحميه من السقوط في الأنانية والمادية ،
وسط السباق من أجل الربح الاقتصادي
إن هدفي هو إنقاذ الإنسان من هوة الغواية
وتربيته لكي أجعل منه كائناً أخلاقياً يتذكر دائماً
العالم الآخر العلوي ، الذي يوجد وراء هذا العالم
العرضي الزائل : عالم التكنولوجيا[1]

وبعد أن يعرض المؤلف الصراع بين المستعمر وشعب إنجولا في صورته العامة ، يتحول إلى تأكيد هذه الصورة النظرية بالالتفات إلى الأوضاع الخاصة معتمداً في ذلك على الإحصاءات :

رقم ٥ : كم عددكم في بلدكم
٢ ، ٣ ، ٤ (في هيئة جوقة) عددنا خمسة ملايين في بلدنا
رقم ٥ : كم عدد « ناشري المدنية » في بلدكم؟
الجوقة : عندنا مائة ألف ناشر مدنية في بلدنا

---

(١) المسرحية ص ٣٣ - ٣٦

رقم ٥ : أي أن هناك ناشر مدنية لكل خمسين
منكم في بلدكم ! [١]

ويمزج المؤلف هـــذه الإحصاءات « الموضوعية » أحياناً ببعض المواقف الإنسانية الفردية لتكون ذات أثر أبلغ في إيقاظ وعي المشاهد ببشاعة ما يلقاه شعب انجولا من شقاء وهوان . وهكذا تقدم الممثلة رقم (٣) تقريراً عن حياتها اليومية ممتزجاً بلمسات إنسانية تثير الرثاء والغضب :

لمدة أربع عشرة ساعة في اليوم
أعمل في مزارع القطن
ابنتي الكبرى ، كانت أخيراً في ميناء بنجويلا ،
لم أسمع شيئاً عنها منذ عام
وأبنائي .. يقال إنهم في موكاميدس
في مصانع شركة الأسماك
أحدهما عمره اثنا عشر عاما والآخر خمسة عشر
زوجي .. أخذوه منذ نصف عام
ذهب إلى مالانج ، في مناجم الاسبست
لا أعرف إن كان ما يزال هناك .
معي ابنتي وحدها .. عمرها سبع سنوات

---

(١) المسرحية ص ٥٢

تساعدني في جنى القطن

تبقى لي من المائتي اسكودوس ، أجرى الشهرى ،

مائة وخمسون سكودوس بعد الخصم :

كيلو دقيق ذرة	٥	اسكودوس
كيلو فاصوليا	٣	اسكودوس
كيلو سمك مجفف	٥	اسكودوس
لتر زيت نخيل	٩	اسكودوس

ان احتجت لثوب ، فثمن متر القطن ٢٠ اسكودوس ،

لا يمكنني شراء ثوب ..

هل سيجدني زوجي عندما يعود ؟

هل سيجدني أبنائي ؟

إنهم لا يعرفون أنني أعمل في مزارع القطن

لم يعد في القرية أحد من أهلنا

ويصور المؤلف في اللحظة التالية سؤال الزوج عن زوجته مقدماً للمشهد بتوجيه مسرحي على النحو التالي :

(يمكن تأدية المشهد في شكل « خيال الظل » ينشر رقم ٣ ، ٥ بحركة سريعة ملاءة مثبتة على عصا . رقم ٦، ٧ يقفان خلف الملاءة . تضاء الملاءة من الخلف إضاءة شديدة . رقم ٦ ، ٧ يتبادلان المراكز بسرعة ويعرضان الموقف في شكل صورة . عند تأدية مشهد خيال الظل يتكلم رقم ٢ ، ٥ نيابة عن الممثلين

اللذين يقفان خلف الملاءة . يتكلمون كما لو كانوا يقرأون :

رقم ٧ . اسأل في كل المزارع ،

عن زوجتي وأطفالي ،

لم يرهم أحد ..

رقم ٣ : أرني بطاقة عملك

رقم ٧ : هذه هي بطاقة عملي

رقم ٣ : هل كنت في مالانج ؟

رقم ٧ : كنت في مالانج ، في مناجم الاسبست

رقم ٣ : الأسابيع الأخيرة غير مختومة ، هذا يستحق العقاب

رقم ٧ : لم يكن عندي وقت كي أختمها

كنت أبحث عن زوجتي وأطفالي

رقم ٣ : أرني نقودك

رقم ٧ : لم يعد معي نقود

بقية الأجر لا يكاد يفي بتذكرة السفر

رقم ٣ : تمشي في الطريق بدون نقود ؟

هذا يستحق العقاب !

رقم ٧ : أردت أن أعمل في قريتي ،

مع زوجتي وأطفالي

رقم ٣ : لا تملك تصريحاً بالبقاء في هذه المقاطعة ؟

هذا يستحق العقاب !

رقم ٧ : لم يكن عندي وقت لاستخراج التصريح

أبحث عن زوجتي وأطفالي

رقم ٣ : ألا تعرف أنه يجب أن ترسل إلى العمل الإجباري

إذا لم تكن بطاقتك كما ينبغي ؟

رقم ٧ : لقد أكملت لتوى ستة شهور من الخدمة

في مناجم مالانج .

رقم ٣ : لأنك تتسكع دون مقر ثابت

ولأنك عاطل بلا عمل ولا نقود

سوف ترسل الآن إلى المعتقل

حيث تتعلم هناك ،

كيف تؤدي واجباتك القانونية .

(جميع الممثلات والممثلين يكونون نصف دائرة حول رقم ٧ . رقم ٢ يغنى بصوت هامس في البداية ، ثم يرتفع صوته تدريجيا . الآخرون يهددون ويصفرون ، ثم يصرخون)

رقم ٢ : اجر أيها الظبي ، اجر !

الصياد يأتي مع الكلاب

اجر أمام الكلاب .

أيها الرجل الظبي

اجر أيها الرجل الأرنب ، اجر ؟

الصياد يأتي بالبندقية

اختف بعيداً عن أعين الصياد

أيها الرجل الأرنب

اجر ، أيها الرجل الفأر ، اجر !

الصياد يطلق الرصاص خلفك

اختف بعيداً عن الرصاص

أيها الرجل الفأر .. ازحف على الأرض .

ويحاول المؤلف أن يضفي جواً شعرياً شجيا فيه شيء غير قليل من تلك « الموضوعية »التي لاحظناها عند بريخت في مشهد جروشا وسيمون، وأن يخفف من طابع « الحقائق المباشرة » باستخدام الجوقة وسيلة لاستخراج تلك الحقائق عن طريق السؤال والجواب . ومثال ذلك هذا الحوار الذي يدور بين الجوقة وامرأة إفريقية شكاها مخدومها إلى الشرطة لأنها أبدت بعض التذمر من كثرة ما تلقى من الإرهاق ، فيضربها الشرطي حتى تسقط جنينها ثم يلقى بها في السجن:

(رقم ٢ ، ٣ ، ٤ يتقدمون ويقومون بدور الجوقة . يتراجع رقم ٥ ، ٦ ، ٧ . يقف رقم ١ وحده في منتصف المسرح . تصطف الجوقة خلفه في صف متماسك)

الجوقة : أين ألقوا بك يا آنا ؟

رقم ١ : أرقد على طين الأرض في غرفة ضيقة

الجوقة : ما تلك الغرفة يا آنا

رقم ١ : القضبان على النافذة . المزلاج على الباب

الجوقة : هل ما زال عليك غطاء رأسك ؟

رقم ١ : لا – ليس لي غطاء رأس

الجوقة : أما زال لديك حذاؤك يا آنا

رقم ١ : لا ، ما عاد لي حذاء

الجوقة : أما زال عليك ثوبك يا آنا

رقم ١ : لا ، ليس عليّ ثوب

الجوقة : أما زلت تحملين طفلك يا آنا ؟

رقم ١ : لا ، لا أحمل أطفالاً

الجوقة : كيف يمكننا مساعدتك يا آنا ؟

رقم ١ : أخبروا زوجي بمكاني

الجوقة : ما شكل منزلك يا آنا ؟

صفيه لنا ، حتى يمكننا العثور عليه

ونحمل لزوجك وأطفالك أخبارك

رقم ١ : إنه منزل من الصاج

في طرف نوفا ليسبوا (لشبونة الجديدة)

الجوقة : كيف تعيشين هناك ، يا آنا ؟

صفيه لنا ، حتى نتأكد عندما ننظر بداخله

أنه منزلك .

رقم ١ : هناك ستارة من الزكائب
على اليمين فرن ،
وعلى اليسار ، الحصيرة التي ننام عليها
الجوقة : ماذا هناك غير ذلك يا آنا ؟
صفي لنا ، حتى نتأكد عندما ننظر داخله
انه منزلك
رقم ١ : هناك صندوق نأكل عليه
هناك وعاء للطبخ
هناك « الجردل »
هناك الذباب على « الجردل »
الذباب يطير من الجردل إلى الأطفال
الذباب يقف على عيون الأطفال
أحد أطفالي مصاب بالحمى
الجوقة : ألا يوجد في منزلك سوى ذلك يا آنا ؟
سوى ستارة الزكائب
والفرن والوعاء والصندوق
والحصيرة والجردل والذباب ؟
رقم ١ : لا ، لا يوجد سوى ذلك
الجوقة : سوف نحاول يا آنا أن نجد منزلك

وسط المنازل الأخرى ، على طرف نوفا ليسبوا
حتى نحمل لزوجك وأطفالك
أخبارك وأحوالك .[1]

ولعلنا نلاحظ أن هذا الحوار – على دلالته – يخلو من أي تعليق من جانب الجوقة ، أو انفعال من جانب آنا ، وكأنما قصد بالسؤال والجواب مجرد المعرفة ، وإن استشف المشاهد ما وراءهما من قصد إلى النقد والكشف ، بلا عناء .

ومع أن المؤلف يعنى في المقام الأول بالقضية الاجتماعية والسياسية ، ولا يحفل كثيراً بالفرد من حيث وجوده الذاتي ، فإنه يضفي لمسات إنسانية مؤثرة على الموضوع العام من خلال تصوير بعض لوحات من مآسي الأفراد ، كفرقة الأزواج والزوجات والأبناء وبحثهم الدائب بلا جدوى بعضهم عن بعض.

ويحاول الكاتب كذلك أن يغطي على المعالجة المباشرة بكثير من السخرية الطريفة ذات الدلالة الاجتماعية والسياسية ، وذلك كما في حديث بعض الشخصيات عن « المتكيفين » الذين يبيعون أنفسهم للمستعمر ويعملون ضد وطنهم وأبناء شعبهم ، لقاء مكافآت مادية ومظهرية رخيصة :

رقم ٧ (ممثل الاستعمار) : في إمكان كل فرد عندنا
أن ينال حقوقه كمواطن
وإذا ما أبدى الاستعداد الطيب
وتعلم واجتهد في عمله

---

(١) المسرحية ص ٧٣ ببعض التصرف

يكون في طريقه إلى التكيف

رقم ٥ : أنا متكيف .

لكي أصبح متكيفاً ، يجب أن أستوفي الشروط التالية.:

ألا يكون ضدي أحكام سابقة

أن أتكلم بطلاقة لغة الوطن الأم (البرتغالية)

أن أعرف التاريخ المجيد للوطن الأم

أعطيت إقراراً بالولاء والإخلاص

لدي شهادة تقدير لميزاتي الشخصية

لدي شهادة صحية

لي عمل ثابت ، لي دخل مضمون

أدفع الضرائب دائماً في موعدها

أؤدي الشعائر الدينية بانتظام

وقد وصلت إلى مرحلة من التعليم ،

واكتساب العادات الضرورية للتمتع بحقوق

القانون العام والخاص ..

يحق لي معها أن أدلي بصوتي في الانتخابات .

والآن يصح لي أن التحق بمصنع من مصانع الحكومة .

أنا واحد من ثلاثين ألف متكيف

في منطقة أنجولا ، الإقليم اللوزيتاني

أنا المتكيف الوحيد ، وسط مائة عامل إفريقي .

يسير جميع الممثلين والممثلات في شكل دائري ، باستثناء رقم ٤)

رقم ٤ : نحن الـ ٩٩ من ١٠٠ عامل إفريقي ، في أنجولا

الذين لم يجدوا الوقت ولا الوسائل ،

لكي يتعلموا القراءة والكتابة .

نحن نعمل من سن العاشرة حتى الموت ،

الذي يجيئنا مبكراً في أغلب الأحوال

لا يسمح لنا بأن نعطى أصواتنا في الانتخابات

ليس هناك مصانع لنا

يجب علينا ، طبقاً للعقد الساري

أن نقوم بالعمل المطلوب منا

لقاء سبعة دولارات في الشهر (١)

ويرد المؤلف على دعوى المستعمر بأنه جاء إلى تلك البلاد فوجد أهلها يعيشون عيشة بدائية متخلفة عن طريق ذلك الحوار الموضوعي الهادىء ، الذي يتولد بعضه من بعض بصورة تلقائية دون مواجهة مقصودة بين وجهتي النظر المتعارضتين :

رقم ٤ بلهجة جادة وصوت جهوري ، رقم ٣ ، ٧ في خشوع)

رسالة المبشرين بالمدنية

تنبع من المبدأ الديني الداعي إلى حب الجار ،

---

(١) المسرحية ص ٥٥ ببعض التصرف

وبقوة فكرنا الرحب المفتوح ، نحقق الانسجام
بين الغرباء وبين الغرب
(رقم ٣ ، ٤ ، ٧ جوقة)
الجوقة : في الأقاليم التي نملكها فيما وراء البحار
منذ خمسة قرون ...
رقم ٣ : إن الانسجام العميق
ينشأ من تقارب الأرواح جميعها
وفيه وحده نرى التماسك الحقيقي
فكل إنسان مخلوق لله ، ولا حواجز
بين الأسود والأبيض
الجوقة : في الأقاليم التي نملكها فيما وراء البحار
منذ خمسة قرون ..
رقم ٧ : ومع أن الجميع متساوون أمام الله أيضاً ،
فإن ذلك لا يلزمنا أن نعطى المتخلفين من البشر
حقوقاً لا يقدرون على استعمالها
فهم بعيدون كل البعد عن المؤهلات الاجتماعية التي نتطلبها
الجوقة : في الأقاليم التي نملكها فيما وراء البحار
منذ خمسة قرون ..

(رقم ١ ، ٤ ، ٥ يكونون لوحة بطولية. رقم ٥ يمثل المكتشف ديجو كاو. رقم ٤ يمثل الشعب الإفريقي المقهور)

رقم ٢ : جاء ديجو كاو بأسطوله
إلى نهر الكونغو الكبير ذي اللون البني ،
فوجد هناك أناساً مسالمين ،
مزارعين أحراراً وصيادين
يمتلكون آلات من الحديد وأدوات من النحاس
وسجاجيد منسوجة ، وذهبا وعاجا ،
يمتلكون حيوانات منزلية متنوعة
وأبقارا في المزارع . .
وأسعد ديجو ورجاله ما لقوا من كرم الضيافة هناك ،
وتبادلوا الهدايا .
وأقاموا في كابندا قلعتهم الأولى . .
وسار ديجو كاو هو ورجاله مع الشاطيء الخصيب
ونشر بين سكان البلاد العقيدة المسيحية
وأرسل سفينة محملة منهم عبر البحار
إلى ميناء بلاده
وكان سرور ديجو كاو ورجاله يزداد باستمرار
من استقبالهم بتلك الحفاوة
وصاروا لا يفكرون في تقديم الشكر من أجل الهدايا
وأقاموا في لواندا قلعتهم الثانية

وركب ديجو كاو سفنه صاعداً في نهر كوانزا العريض

واستولى على أخشاب الورد والماهاجوني

وكذلك المعادن والأحجار الكريمة ؛

وبشكل متزايد ، كان يشحن قواربه

بسكان البلاد ، والتوابل والفواكه والكنوز النادرة .

وأكثر ما كان سرور ديجو كاو ورجاله

في مرتفعات بنجويلا .. حيث صاروا لا يستقبلون بحفاوة

وأقاموا في كونين قلعتهم الثالثة

ويطبق بيتر فايس ما جاء في دراسته النظرية عن المسرح التسجيلي من اعتماد « على السجلات والرسائل والمحاضر والبيانات الإحصائية والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية .. » ولا يجد حرجاً من إيراد كثير من الإحصاءات عن عدد العاملين بالمناجم ومقدار أجورهم ، وأسماء كثير من الشركات التي تستغل ثروة الشعب الأفريقي ، على نحو مطول يبدو في النص المكتوب غريباً على طبيعة المسرح . ولكن المؤلف يعتمد في إضفاء الحيوية المؤثرة ، على حركة الممثلين المستمرة وتبادلهم للأدوار ، وعلى إنشاد الجوقة لتلك الحقائق الإحصائية الجافة :

رقم ٥ : في انجولا فرصة كبيرة لاستثمار الأموال

القوى العاملة تكلف أقل من قيمة الآلة

إن رأس المال يربح نحو ٣٠ ٪ في السنة

رقم ٧ : ماس

رقم ٥ : لشركة الماس الأنجلو أميريكية

لشركة أوبنهايمر

لشركة مورجان .. لشركة دي بير

لجوجنهايم .. لرايان وإخوان فور مينيير

لاتحاد مناجم دوهوت – كاتانجا

لبنك جرانتي تراست

رقم ٧ : ماس

رقم ٦ : لامتيازات الاحتكارات ، بلا ضرائب ولا جمارك

الجوقة : ماس

رقم ٦ : مليون قيراط في السنة

الجوقة (يصاحبهم رقم ٦ كقائد) :

ماس

٢٤٠٠٠ رجل في المناجم

٢٤٠٠٠ رجل مسخرون للعمل في المناجم

٢٤٠٠٠ رجل ينقبون عن الماس من أجلكم

مقابل أجر سنوي قدره ٢٠٠ دولار

(رقم ٣ ، ٤ بالتبادل)

ضفادع المستنقع تلتهم الحشرات المتجمعة

أعطني سينتافو

طيور السمان تنتزع الديدان من لحاء الشجر

١٠٠ سينتافو تساوى اسكودو واحد

النحل يمتص العسل من زهور المانجو

اسكودو واحد لا يكفي لكي يشبعني [١]

رقم ٧ : بترول

رقم ٥ : لشركة لوبيتوفويل للبترول

لشركة بتروفينا

لشركة شل الهولندية الملكية

لبنك بورناى

لبنك فيرست ناشيونال سيتي

الجوفة : بترول

رقم ٦ : ٢ مليون طن في السنة

رقم ١ : صغيرة مستديرة أكواخنا

مصنوعة من القش والطين

مستديرة منازل البترول الفضية

متألقة في الشمس ..

مسحوقة قرانا .. يسكن فيها البترول

يتدفق خلال الأنابيب ،

---

(١) السينتافو والاسكودو عملتان ، والمراد بالمقطوعة أن الحشرات والطيور تجد في الطبيعة ما تقتات عليه ، أما الانسان الافريقي فعليه إن يشترى غذاءه بمال لا يجده .

حيث كان طريق القرية يوماً ما ..
بأيدينا العارية بنينا أكواخنا ،
آلات ضخمة جاءت لبناء منازل البترول .
منازل عالية ومستديرة ولامعة
يقف الأطفال أمامها متعجبين .
رقم ٧ : حديد خام
رقم ٥ : لشركة مناجم لوبيتو
لشركة كروب
لشركة صلب بيت لحم
لبنك وستمنستر
الجوقة : حديد خام
رقم ٦ : ٣ مليون طن في السنة
الجوقة (يصاحبهم رقم ٦ كفائد) :
حديد خام ، نحاس ، إسفلت ، منجنيز
٥٠٠٠٠ رجل في المناجم
٥٠٠٠٠ رجل مسخرون للعمل في المناجم
٥٠٠٠٠ رجل من أجلكم في المناجم [١]

والحق أننا — لكي نحكم على المسرح التسجيلي حكماً صحيحاً — لا بد أن نرى صورة منه على خشبة المسرح بكل ما يفترضه المؤلف من حركة وحيوية وغناء ، فقد لقيت أمثال هذه المسرحية إقبالاً كبيراً من الجمهور ، على نقيض ما يتوقع المرء لعمل يخرج على أغلب تقاليد المسرح وأصوله .

لكن ، يبدو أن المشاهد الحديث لم يعد يتوقع دائماً أن يجد في المسرحية ذلك

---

(١) ال[illegible] ، [illegible]ية ص ٨٦ - ٨٩

البناء المنطقي الدرامي المألوف ولا الشخصيات النامية والصراع الممتد، بل أصبح يتوقع أن يجد « جديداً » في التأليف والإخراج بعد أن كثرت محاولات التجديد وتعددت اتجاهاته .

ونلاحظ على المسرح الحديث بوجه عام الميل الى الإقلال من قيمة « النص » كعنصر أدبي جوهري في المسرحية ، والنظر إليه كمجرد نقطة انطلاق للتمثيل والإخراج والتصور للقضية التي ينطوي عليها النص . كما يميل المسرح الحديث – في أغلبه – الى الاقتراب من الجمهور واثارة وعيه وتفكيره وتحطيم ذلك « الحائط الرابع » التقليدي لتصبح قاعة المسرح وخشبته في تجاوب وتفاعل مستمر. ومن هنا لم يعد المخرج في حاجة إلى كثير من الأثاث والديكور والستائر، ولم يعد العرض المسرحي ينقسم دائماً إلى فصول متكاملة يهبط بين كل منها ستار، بل أصبح المشاهد يرى عرضاً « مستمراً » في كثير من الأحوال ، ويشهد تغيير المناظر دون أن يجد في ذلك أية غرابة على طبيعة المسرح .

على أن ذلك لا يعني أن المسرح التقليدي قد انقضى ، ولا أن الجمهور قد انصرف عن المسرحيات ذات « النص الأدبي » انصرافاً تاماً ، وأنه على اختلاف مستوياته يتذوق تلك الاتجاهات الجديدة التي قدمناها . فما زال الجمهور يقبل إقبالاً كبيراً على المسرحية التقليدية الجيدة التي تجمع إلى أصول المسرح المعروفة شيئاً من الروح العصرية الجديدة ، وما زال الناس يجدون متعة كبيرة في مشاهدة تراث المسرح القديم منذ المسرح الإغريقي حتى اليوم .

أما المسرح العربي فقد بدأ منذ سنوات يتأثر تأثرا واضحاً بالالتزام في الموضوع من ناحية ، وبالتجريد في الإخراج من ناحية أخرى ، فكاد يختفي التأليف التقليدي لتأخذ مكانه مسرحيات أغلبها اجتماعي وسياسي في صورة عصرية أقرب إلى المسرح الملحمي أو التسجيلي ، مع اعتماد على كثير من الرموز الصالحة للتعبير عن الموضوعات السياسية .











